

В. ЕРМИЛОВ

ТОЛСТОЙ — РОМАНИСТ

В. ЕРМИЛОВ

ТОЛСТОЙ-РОМАНИСТ

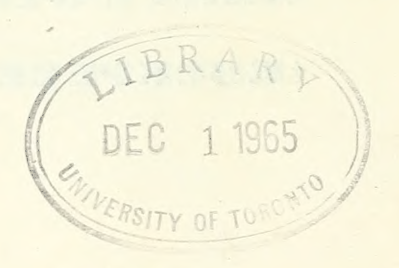
«ВОЙНА И МИР»

«АННА КАРЕНИНА»

«ВОСКРЕСЕНИЕ»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1965



Художник
А. РЕМЕННИК

Эта книга посвящена трем романам: «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение». Автор книги стремится показать идейно-художественное своеобразие каждого из этих произведений и вместе с тем раскрыть их внутреннее единство. В чем заключается главная и постоянная художественная мысль Толстого, по-разному развиваемая в трех его романах? Какие новые стороны этой единой поэтической мысли предстают в каждом романе?

Толстой неотступно думает над вопросом: как следует жить людям на земле для того, чтобы быть счастливыми. Почему счастлива Наташа Ростова и почему счастлива ее любовь? Почему несчастлива Анна Каренина и почему несчастна ее любовь? Осуждает или оправдывает Толстой свою героиню? В чем заключается горькое счастье Катюши Масловой? Каково значение темы любви в романах Толстого? К какому идеалу стремятся Пьер Безухов, Андрей Болконский, Константин Левин, Дмитрий Нехлюдов?

Книга, предлагаемая вниманию читателя,— это книга о главной идее художника и о развитии этой идеи, о пафосе творчества Толстого, об особенностях созданного им художественного мира, о поэтике и мастерстве, о том, как построены три романа и в чем таится их движущее начало.

«Война и мир» — роман-эпопея. «Анна Каренина» — роман-трагедия. «Воскресение» — роман особого жанра,

введенного русской литературой: это роман-путешествие — путешествие за правдой. Так очерчиваются жанровые границы трех романов.

Автору этой книги хотелось ответить и на вопрос о том, почему нас, людей 60-х годов XX века, так живо волнуют судьбы и духовные искания толстовских героев, почему, несмотря на то что от «Войны и мира» нас отделяет уже целое столетие, мы читаем Толстого как нашего современника.

«ВОЙНА И МИР»



«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВЕСЬ МИР!»

Если поставить вопрос о том, в чем заключается главная поэтическая идея, пафос художественного творчества Льва Толстого,— то, видимо, самым точным ответом будет следующий: утверждение общения и единения людей и отрицание разобщения и разъединения. Два эпиграфа могли бы быть поставлены к творчеству Толстого: «Vivat die ganze Welt!» — «Да здравствует весь мир!» — слова приветствия, которым так радостно обмениваются друг с другом крестьянин-австриец и молодой русский офицер Николай Ростов в светлое утро, когда, кажется, весь мир сияет счастьем; и другой эпиграф: «Зло есть разобщение людей» — слова одной из статей Толстого. Таковы две стороны единой и постоянной художественной мысли писателя.

Злу разобщения Толстой противопоставил свой идеал единения людей. Идеал художника выражен так или иначе во всех его произведениях. Если «Война и мир» — поэма единения, то «Анна Каренина» — трагедия разобщения: это и составляет внутреннюю связь двух романов, столь различных по всему своему своеобразию. В обоих произведениях выражены обе стороны главной и единой поэтической мысли художника, но пафос первого — прямое утверждение, пафос второго — утверждение посредством отрицания.

Толстой исключительно активен в своем утверждении и отрицании. Все, что он изображает, оценивается им в свете его идеала; это определяет и все фабульно-сюжетные линии, и всю композиционную структуру обоих романов. В настойчивости отстаивания главной мысли,

в эстетической строгости и цельности подчинения ей всей поэтической конкретности сказывается та особенность Толстого, которую принято было называть проповедничеством.

Роман «Война и мир» был подготовлен всем предшествовавшим развитием творчества писателя. Уже в трилогии начинается звучание толстовского лейтмотива; с ним связана и та диалектика души, которую увидел Чернышевский в ранних произведениях Толстого. Герой трилогии всей своей юной душой тосковал по настоящему — без какой бы то ни было примеси фальши, неискренности,— естественному, живому человеческому общению, простой и прямой связи с людьми. Он необычайно остро, всеми сторонами своего чуткого существа, ощущает духоту, давящую тяжесть отъединения, эгоцентризма, он задыхается в этой духоте. Его самоирония, насмешка над своими ошибками, стыдными психологическими неловкостями, неуклюжестями в общении с людьми являются, с одной стороны, следствием застенчивости — оборотной стороны самолюбия, желания быть интересным и значительным, невозможности освободиться от постоянного груза своей личности, своей отъединенности; а с другой стороны, в этой самоиронии есть и приближение к горькой догадке о неизбежности разъединения людей в данных условиях общества, о неизбежности психологических унижений, ранений для всякого, а особенно юного, неопытного человека, стремящегося к действительному, а не внешнему и формальному общению с людьми. Повествователь трилогии ближе к этой печальной догадке, чем герой. Ирония в толстовской трилогии была по-своему не менее острой и беспощадной, чем постоянное издевательство героя над самим собою и повествователя — над героем, присущее психологическому анализу Достоевского.

Проблема личности, ее отношений с людьми, с обществом выдвигалась эпохой шестидесятых годов с новой, особенной остротой, и этому отвечал особенно тонкий и сложный психологический анализ, явившийся одним из открытий русской литературы в творчестве Толстого и Достоевского. Различия между двумя гениями человековедения в этой сфере определялись, прежде всего, интенсивностью стремления к связи психологического анализа с художественным исследованием объективной действительности, реального мира, стремления, свойственного

Толстому в гораздо большей мере, чем Достоевскому. Характерно, что самый перелом в душевном развитии, качественный сдвиг, ознаменовавший переход героя трилогии от детства к отрочеству, заключался в пришедшем к нему, неожиданном и остром, чувстве того, что, кроме жизни его самого и его близких, существует на свете жизнь множества людей, идущая независимо от него.

Тема разобщения определила гневный пафос «Люцерна». В рассказе выражено возмущение художника тупым цинизмом равнодушия, непроницаемостью эгоизма. «Люцерн» передавал смятение духа молодого Толстого, силу возникшего у него отвращения ко всей буржуазной цивилизации. Он испытал потрясение от зрелища смертной казни в центре тогдашнего буржуазного прогресса — Париже. Под этим впечатлением он заявил, что никогда не пойдет служить никакому правительству. Государство, дворянское и буржузное, уже тогда предстало в его сознании как машина отчуждения, гильотина для всего человеческого.

Тема разъединения, порожденная эпохой шестидесятых — семидесятых годов, характеризовавшейся катастрофически быстрым ходом начавшегося капиталистического развития страны, явилась коренной темой знаменитых произведений русской литературы. Современниками «Войны и мира» были «Преступление и наказание», «Идиот»; современниками «Анны Карениной» — «Подросток», «Братья Карамазовы», «Господа Головлевы»; для последних четырех произведений характерно, что социальное разъединение, трактуемое в каждом из них как разрушение человеческой личности, выявляется в сфере отношений семьи, то есть в такой области, где разобщение представляется особенно противоестественным, невероятным, где оно угрожает самим основам жизни человечества.

В «Войне и мире» и «Преступлении и наказании» в качестве синтетического образа нового, особенно ужасного, буржузного эгоизма, отщепенства, презрения к человеку и ко всем человеческим ценностям, в виде воплощения «сверхчеловеческого» принципа: *все позволено!* — предстал образ Наполеона; *наполеоновское* начало трактуется в обоих произведениях как начало сверхиндивидуалистического произвола своеволия и насилия. Оба произведения изображали наполеоновские *преступление* и *наказание*. У Достоевского то и другое представали в рамках индиви-

дуальных переживаний личности, соблазнившейся *наполеоновским* началом; у Толстого — не только в переживаниях личности, но в широком историческом действии. И для Достоевского и для Толстого Наполеон — этот кумир всех честолюбцев, готовых «преступить» любой человеческий закон во имя своего личного успеха, карьеры,— являлся наиболее полным воплощением нового, распространенного общественного типа, социально-психологического явления. Еще в очерке «Севастополь в мае» Толстой писал: «Да спросите по совести прапорщика Петрушова и поручика Антонова и т. д., всякий из них маленький Наполеон, маленький изверг и сейчас готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звездочку или треть жалованья».

Толстой отрицает правомерность применения к Наполеону понятия *гений*. В работе А. Сабурова, посвященной «Войне и миру», отмечается, что толстовское «отрицание в Наполеоне военного гения является смелым и исполненным огромного дерзания шагом к низвержению «ветхого кумира» войны, к разоблачению ее злодеяний. Злодей недостоин признания не только как активная сила истории: злодей не может быть носителем таланта. Те средства, которыми он достигает своей цели,— самые обыкновенные, доступные обыкновенным людям, но бесстыдно используемые им для замышляемых им злодеяний. Наполеон разоблачается и как историческая личность, и как человек. Поэтому весь путь раскрытия образа Наполеона в «Войне и мире» есть обличение его ничтожества. Злодейство не есть сила. Талант, выражение силы, не может быть свойством злодея — «гений и злодейство — две вещи несовместные» (Пушкин)» [1]. После осмотра роскошного саркофага Наполеона в Париже в 1857 году Толстой сделал запись в дневнике: «Обоготворение злодея, ужасно» (47, *118*) [2]. В одном из черновиков «Войны и мира» он писал: «Наполеон уже убедился, что не нужно ума, постоянства и последовательности для успеха, что нужно только твердо верить в глупость людскую, что

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 292, 293.

[2] Цитаты из вариантов произведений, из писем и дневников Толстого, кроме специально оговоренных, даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1928—1958, с указанием тома и страницы в тексте.

в сравнении с людской глупостью и ничтожеством все будет величием, когда верят в него».

Раскольников говорит Соне: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Это их закон... Закон, Соня! Это так!.. И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! Так доселе велось, и так всегда будет! Только слепой не разглядит!» Настоящий властелин, раздумывает герой «Преступления и наказания» о тех, «кому все разрешается... ставит где-нибудь поперек улицы хор-ро-шую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому,— не твое это дело!»

Представления Достоевского и Толстого о сущности наполеонизма перекликались с пушкинским:

...Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно.

Автор «Преступления и наказания» противопоставил наполеонизму художественную реальность осуждения, проклятия, силою которого дышит весь роман. Автор «Войны и мира» противопоставил бесчеловечности наполеонизма могучую поэтическую реальность народного начала, как главного начала истории, догадку об объективных закономерностях исторического развития, отбрасывающего со своего пути все то, что так или иначе противопоставляет себя неизбежному ходу истории; понятия: *народ* и *история* если не сливаются, то сближаются, переплетаются друг с другом в сознании Толстого. В «Войне и мире» все антиисторическое является и антинародным.

Достоевский проницательно назвал автора «Войны и мира» *идеальным романистом* в том смысле, что в этом произведении Толстой воплотил свой художественный идеал. В таком же смысле мы можем назвать *идеальным романистом* и автора «Идиота». Этот роман занимает в творчестве Достоевского совершенно особое место.

Представляя собою глубоко реалистическое сгущение и обострение темы предельного, всестороннего разъединения людей, которое отождествляется автором,— как и в других, названных нами выше произведениях русской литературы,— с образом *самой смерти*, «Идиот» тем отличается от других произведений Достоевского, что художественным центром, поэтически-реальным, определяющим началом романа является положительный и *идеальный* образ главного героя. Князь Лев Николаевич Мышкин для Достоевского и есть идеал человека, носитель истинного общения, подлинного единения людей. Все сюжетные линии, положения, коллизии романа определяются этим значением образа главного героя. Образ его сливается в сознании автора с образом Христа, столь дорогим художнику. Вместе с тем в представлении художника герой является и пушкинским «рыцарем бедным», и рыцарем печального образа Дон-Кихотом.

В *идеальном* романе Достоевского прозвучала тема невозможности осуществления идеала на земле, пропитанной кровью, в царстве преступной власти денег надо всем. Начало идеальной человечности в образе князя Мышкина трагически-фатально не может слиться, соединиться ни с началом красоты, поруганной и надломленной в образе Настасьи Филипповны («Красота спасет мир!»...— Но она не может спасти самое себя в мире), ни с началом юности и *света* в образе Аглаи. Истинная человечность обречена на одиночество. Более того: она обречена на гибель; обречена на гибель красота; самый свет жизни гаснет на земле. Тот символический, поэтический «идиотизм», который обозначает многое: и *особенность* героя в этой, реальной действительности; и его детскую чистоту, простоту и мудрость души, столь странные в мире, бесконечно далеко ушедшем от какой бы то ни было простоты и чистоты; и ставшее смешным и унизительным само *положение* простой и чистой человечности на земле,— этот символический *идиотизм* так жестоко-грубо контрастирует с безобразием обычного, медицинского идиотизма в финале. Точно так же *красота* — в образе Настасьи Филипповны — вопиюще контрастирует с начинающимся буквальным безумием героини, как и со всем окружающим ее безумием, приводящим к ее убийству.

Сумасшедший вихрь жадных и алчных страстей, злобно-жестокий мир, растлевающий красоту еще в самом ее

раннем, весеннем цветении, покупающий, продающий и в конечном итоге убивающий ее; мир по-разному омерзительных эгоизмов, кидающихся один на другого со слепой яростью придуманных чьей-то бешеной, сатанинской злобой, каких-то немыслимо отвратительных насекомых, химер из невозможных снов растерзанного своим эгоцентризмом Ипполита,— весь этот черный клубок, заслонивший все на свете, гонит прочь с лица земли все *идиотское*: все человеческое. И, подобно тому как в «Легенде о великом инквизиторе» Христос уходит от людей, потому что ему нет места на земле,— уходит от людей, от жизни и герой идеального романа Достоевского. Драма жизни человечества переносится автором «туда», в метафизическую сферу... При первом знакомстве князь Мышкин и Настасья Филипповна испытывают странное чувство, что они *где-то уже встречались.* Музыкальное построение романа основывается на фигуре сквозного повтора: герой вновь возвращается туда, откуда он пришел; и поэтическая логика подсказывает, что истинная встреча героя и героини возможна лишь «там», в иной сфере, где они уже встречались и где нет земных страстей, приводящих только к страшному и безобразному. Идеал человеческой близости, связи людей невозможен на земле.

К этому, однако, все же нельзя целиком и полностью свести окончательный поэтический итог произведения,— хотя, по-видимому, в ту пору, когда художник был захвачен стихией этого своего романа, остро переживая рост преступлений, разгул эгоизма и ненависти, он и склонялся в своем философском и публицистическом мышлении к безнадежному, пессимистическому выводу. Но художественная логика романа не сводится к этому. Уже сама по себе поэтическая реальность образа главного героя, с его редкостным, покоряющим обаянием человечности (кстати сказать, с удивительной силой таланта человечности переданным И. Смоктуновским в чрезвычайно значительном спектакле Г. Товстоногова); поэтическая реальность образа молодости жизни, этой юной, стыдливой, самолюбивой, гордой, весенней влюбленности Аглаи в «рыцаря бедного»; это удивительное торжество мягкого, светлого, доброго юмора в таких сценах, как сцена на скамейке; чистота души Настасьи Филипповны, сохраненная вопреки всей грязи, надломам и надрывам,— все это не может не являться непреложным свидетельством реальности красо-

ты, света, добра в самих людях на самой земле. Художник ничего не может *выдумать* в своей главной сфере — сфере человеческой души. Он проясняет, творчески преображает человеческие чувства, но, разумеется, не изобретает их. Все художественное реально. Искусство отступает от реальности жизни только тогда, когда отступает от самого себя. Если бы не было света в самой действительности, окружавшей художника при всем мраке этой действительности, то не было бы света и в его «идеальном» романе.

Но, так или иначе, главной в романе Достоевского оказывалась мысль о гибели всего прекрасного, и идеал человеческого единения представлялся возможным скорее в метафизической сфере, чем в реальной. В «Братьях Карамазовых», в отличие от «Идиота», художник будет отстаивать другую мысль: о возможности осуществления братского единения людей здесь, на этой грешной земле, вопреки смердяковщине. Перенесение драмы жизни человечества в метафизическую область у Достоевского характерно именно для «Идиота». Но «зато» в «Братьях Карамазовых» не будет и такой поэтической реальности образов красоты и добра, образов идеала художника, какая отличает «Идиота»,— этот роман о любимом человеке Достоевского. Зосиму, да и Алешу Достоевский не любит такою единственною *любовью-страстью*, какою он любит своего *Идиота*. Диалектика искусства, как всем известно, сложна и прихотлива: быть может, отчасти именно потому, что герой «Идиота» обречен на гибель, художник и смог с таким волшебством любви и печали раскрыть прекрасное в нем.

Художественный идеал в «Войне и мире» предстает как земной, торжествующий, достижимый для человечества. Конечно, в этом сыграла решающую роль кровная связь автора «Войны и мира» с миром народной жизни.

Самый факт страстного выдвижения в литературе различных идеалов — художественных проектов человека, жизни людей на земле,— проектов, по-разному, в острой художественной полемике и борьбе отвечавших на вопрос «что делать?», поставленный в романе Чернышевского,— был характерен для эпохи. Своеобразный русский исторический переплет, соединение ускоренного капиталистического развития с поставленной в повестку исторического дня крестьянской революцией, лежал в основе этого за-

мечательного явления. Эпоха, выдвигавшая на авансцену народ и ломавшая старые патриархальные связи и скрепы, вызывала у писателей потребность выдвижения идеала, так или иначе опирающегося на основы общенародной жизни и противостоящего хаосу социальной атомизации и аморализма.

С этим же была связана и небывалая творческая энергия писателей в отстаивании своего идеала. Возникло — и в связи с явно для всех обозначившимся повышением активной роли народа в творчестве истории, и в связи с происходившим в столь явной, резкой форме социальным переломом — живое ощущение возможности участия в деланье истории, личной ответственности за судьбу народа и страны. Отсюда и «проповедническая» страсть, характерная для новой литературы. У Пушкина, Лермонтова, Грибоедова не могло быть ни такого острого чувства сопричастности к творчеству истории, ни такого проповеднического пафоса, ни такой потребности непосредственно-положительного утверждения идеала. Гоголь уже *обозначил* эти новые черты в развитии русской литературы.

Переломный период шестидесятых годов не мог не вызывать у писателей чувства распутья, догадку о возможности разных исторических путей отечества. Все эти факторы не могли не отзываться на своеобразии художественной мысли этого времени, не могли не вести к активному выдвижению в литературе *концепций мира*, каким он должен быть.

Короленко выражал удивление тем, что такой великий художник-мыслитель, как Толстой, «никогда не пытался написать свою «утопию», то есть изобразить в конкретных, видимых формах будущее общество» [1]. Да, Толстой не написал такой утопии. Сама форма утопии была чужда ему. Но свою мечту о том, какою должна быть жизнь людей, жизнь общества, к обретению каких социальных, этических качеств и критериев, к каким отношениям друг с другом, к какому счастью люди должны стремиться,— свою концепцию мира, каким он должен быть,— Толстой выразил в реалистических образах своего эпического повествования.

---

[1] «Л. Н. Толстой в русской критике», Гослитиздат, М. 1960, стр. 297.

Исключительные исторические обстоятельства 1812 года, общенародная справедливая Отечественная война против неприятельского нашествия, священный патриотический подвиг русского народа — все это открывало перед Толстым счастливую и единственную для него возможность раскрыть в формах реалистической эстетики поэзию общенародного исторического *действия*, реального единения людей.

Та же органическая связь с жизнью народа, которая дала писателю возможность впитать в себя, по-своему решать проблематику своей современности, позволила ему глубоко проникнуть и в самую душу исторического прошлого своего народа. Толстой — строгий и тщательный художник-историк, с глубочайшим поэтическим чутьем истории, до крайности озабоченный претворением в художественную правду объективной исторической правды изображаемой эпохи. В работе С. Бочарова о Толстом в связи с проблемой художественного метода отмечается, что читатели-современники «чувствовали современную проблематику в основном направлении мысли романа, в его образной идее... В романе Толстого изображена не современная ему жизнь, замаскированная под прошлое, но само это прошлое в его действительной истине. Настоящее живет здесь как свойство художественной мысли писателя, ее направленность, как метод создания образов, угол зрения, под которым осмысляется изображаемый предмет». (К этим соображениям автор цитируемой статьи добавляет сноску: «Тайная современность рассказа о несовременных вещах является, может быть, пробным камнем истинного творчества». Эта мысль принадлежит М. Пришвину, взята из его писательских дневников. Именно «тайной современностью» — воспользуемся удачным выражением — проникнута эпопея Толстого» [1].)

Связь «Войны и мира» с современностью заключалась, прежде всего, в решении темы народа как главного истинного лица истории. В связи с этою темой Толстой и решал другую проблему, остро поставленную эпохой шестидесятых годов,— проблему личности. В литературе тогда выдвигались разные, остро противоположные способы преодоления индивидуализма и эгоизма («разумный эгоизм» Чернышевского; православный социализм До-

---

[1] «Вопросы литературы», 1958, № 4, стр. 106.

стоевского, намек на который заключался уже в «Записках из подполья»), — проблема, непосредственно связанная с ужасавшим буржуазным расщеплением общества; и, конечно, эпоха шестидесятых годов вдохновила Толстого на его раздумье о сущности идеальной, истинной жизни людей на земле. Общенародное единение в Отечественной войне 1812 года, столь правдиво, конкретно-исторически изображенное в «Войне и мире», и явилось основой для решения в романе великих проблем, для связи «Войны и мира» не только с современностью автора, но и с живою мыслью последующих поколений. Потому-то «Война и мир» и принадлежит к тому живому наследству Толстого, которое, по словам В. И. Ленина, «берет и над этим наследством работает российский пролетариат», отвергая вместе с тем как в толстовском творчестве в целом, так и в этом романе все то, что — по словам Ленина — «выражает предрассудок Толстого, а не его разум, что принадлежит в нем прошлому, а не будущему»; Ленин подчеркивал, что в наследстве писателя «есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему» [1].

Идеал единения людей, выдвинутый в «Войне и мире», не является проповедью единения классов и сословий. Если в начальных стадиях работы над романом у автора и могли еще возникать мысли о единении всех сословий в общенародной войне, то поэтическая логика романа, равно как и стремление автора к исторической точности, отбросила эти мысли. В эпопее оказались резко противопоставленными два лагеря тогдашней России — народный и противонародный; резкость этого противопоставления даже дала основание критике говорить о противопоставлении в «Войне и мире» двух наций внутри самих русских. Недаром Щедрин, которого не могла не отталкивать от романа философия истории автора, да и многое другое, одобрительно сказал, что высший свет граф здорово прохватил!

Если верхи тогдашнего русского общества предстают в романе как антинародные и антинациональные, то и дворянство в целом не играет ведущей и решающей, поэтической роли в изображаемой национально-освободительной эпопее. Те представители дворянства, которые играют в этой эпопее подлинно поэтическую роль, лучшие

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 23.

люди своего сословия выступают скорее как исключения из правила на фоне всевозможных Билибиных, Шиншиных, Друбецких, Бергов, Несвицких, Жерковых и множества других подобных, не говоря уже о высшем свете с его Курагиными, Шерер, Растопчиными и прочими. Нельзя забывать о том, что князь Андрей Болконский — этот рыцарь без страха и упрека — в итоге своих мучительных духовных поисков приходит, присоединяется к народу, а не возглавляет его; сама возможность примкнуть к народу открылась перед ним именно и только вследствие того, что он отказался от прежних своих мечтаний о командной, наполеоновской роли по отношению к народу. Нельзя забывать и о том, что, восхищаясь своим князем Андреем, нежно любя его, Толстой вместе с тем подчеркивает в нем, как отрицательные, черты замкнутости, высокомерной гордости, связанные и с аристократической кастовостью,— те черты, которые так затруднили, трагически осложнили всю жизнь Андрея Болконского.

Обаяние Наташи Ростовой связано с ее близостью к душе народа. Семья Ростовых играет поэтическую роль в ходе эпопеи, но судьба второго главного представителя этой семьи — Николая в ходе романа складывается так, что проза побеждает в ней поэзию. Много душевных данных у Николая Ростова для поэтической роли в общенародном подвиге. Но по весьма существенным и значительным для всей идеи произведения причинам, связанным, прежде всего, с классовой и сословной ограниченностью Николая, он лишается возможности сыграть поэтическую роль, фактически выключается из героико-эпического движения романа.

В Пьере Безухове подчеркиваются черты бессословности, внутренней чуждости дворянскому обществу и дворянскому государству, стремление порвать путы сословной узости и ограниченности. Пьер так и остается *незаконнорожденным* в своем дворянстве и графстве, при своих поместьях и миллионах.

Образ Кутузова в романе — образ общенародного единства, образ самой народной войны. Народ, по Толстому, выдвинул Кутузова как вождя народной войны, вопреки воле Александра и правившей верхушки.

Единение людей, утверждаемое «Войной и миром»,— это идея народного и — еще шире — всесветного, мирового единения.

Приведем выдержку из интересной работы Я. Билинкиса «О творчестве Толстого».

«По орфографии толстовского времени слово «мир», имеющее в русском языке ряд значений, в различных значениях писалось по-разному: через «и» восьмеричное (и) — в значении «мира» как отсутствия войн, отсутствия вражды, несогласия и через «и» десятеричное (i) — в большинстве значений [1].

Во всех, кроме одного, изданиях книги Толстого, вышедших, когда еще действовали правила старой орфографии (в том числе и во всех опубликованных при жизни писателя), слово «мир» в заглавии писалось через «и» восьмеричное и имело, таким образом, значение отсутствия вражды, войн.

Исследователь Н. Н. Наумова недавно установила [2], что в печать заглавие книги об эпохе Отечественной войны попало не с написанного самим Толстым текста. Рукою самого Толстого выражение «война и мир» как название романа в дошедших до нас толстовских рукописях было написано единственный раз — в неотправленном ответе издателю «Русского вестника» в связи с его предложением выпустить отдельным изданием близившуюся к завершению книгу (см. 61, *163*). И здесь слово «мир» написано через «и» десятеричное («міръ»). Толстой, однако, не стал восстанавливать свое написание заглавия книги, когда оно появилось в печати в ином виде, чем у него самого.

Автор «Войны и мира» обычно твердо и решительно отстаивал свою авторскую волю. Он хотел, чтобы читатель читал именно то и только то, что он, Толстой, намерен был читателю сказать. И невнимание художника к написанию заглавия значительнейшего из его созданий кажется странным и даже просто поражает.

На наш взгляд, уже это необычное и неожиданное безразличие говорит о том, что заглавие книги имело для самого Толстого широкий и полный *разных* значений смысл. Этот смысл не мог быть ни исчерпан, ни даже достаточно удовлетворительно выражен *ни одним* из грамматически возможных во время Толстого написаний слова

[1] См. Толковый словарь русского языка, т. II, 1938, стр. 223; Владимир Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, т. II, 1955, стр. 328, 330, 331.

[2] См. рукописную диссертацию Н. Н. Наумовой «О противоречиях Л. Н. Толстого в романе «Война и мир», Л. 1956.

«мир». И для писателя поэтому не могло играть существенной роли, как именно будет выглядеть заглавие орфографически. Только книга в целом могла и должна была объяснить все, в частности и «раскрыть» заглавие.

Так избрание Толстым слов «война и мир» заглавием книги об Отечественной войне, происшедшее уже не очень задолго до завершения работы над нею (видимо, в самом конце 1866 года) [1], и безразличие писателя к написанию слова «мир» с разных сторон подчеркивают особое, многообъемлющее содержание проблемы «войны и мира» в книге» [2].

Здесь правильно указывается на многозначность названия толстовского романа-эпопеи, на множественность значений, которые писатель вкладывал в слово *мир*. В самом деле, если сводить объяснение названия к тому, что в романе имеет место чередование частей, посвященных войне, с частями, посвященными «миру», то возникают следующие простые вопросы. Неужели можно считать изображение жизни *тыла*, каким являлась в период Отечественной войны часть России, остававшаяся свободной от неприятельского вторжения, изображением *мира* в смысле отсутствия войны? Разумеется, и здесь изображалась война, а не мир. Можно ли, в свою очередь, считать изображение русского общества в период первых войн с Наполеоном и накануне этого периода изображением мира в значении отсутствия войны и в смысле отсутствия раздоров, ссор, несогласия, вражды? Конечно же, и здесь, в первых двух томах романа, все связано с войной, начиная с первых слов, открывающих роман и дающих ему сразу *военный* тон. И, с другой стороны, в первых двух томах все дышит раздорами и тоже своего рода войной — обычной, «внутренней» войной всех против всех, непрерывно идущей в обществе. Достаточно вспомнить неистовую вражду между княгиней Анной Михайловной Друбецкой, с одной стороны, и князем Василием Курагиным и его племянницей Катишь, с другой стороны, из-за наследства умирающего графа Безухова, с непристойными перипетиями этой «войны» — выкрадыванием мозаикового портфеля из-под подушки умирающего, ожесточен-

---

[1] См. Н. Н. Гусев, Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год, изд. АН СССР, М. 1957, стр. 741.

[2] Я. Билинкис, О творчестве Толстого, «Советский писатель», Л. 1959, стр. 225—226.

нейшим сражением из-за этого портфеля, доходящим почти до рукопашной между двумя дамами. Хорош «мир»! Да и во всех картинах жизни дворянского общества во время первых войн с Наполеоном прежде всего подчеркивается именно разъединение, ничего общего не имеющее ни с каким миром. Предположение о том, что название романа подразумевает чередование частей, изображающих войну, с частями, изображающими жизнь общества, непосредственно не участвующего в военных действиях, следовало бы признать просто нелепостью.

Однако несомненно, что название романа действительно связано со словом *мир* и в значении отсутствия войн, раздоров и вражды между людьми. Об этом свидетельствуют все те эпизоды, в которых звучит осуждение войны, мечта о жизни человечества без войн. Этот мотив, очень сильный в романе, развертывается и в картине высокого неба, открывающегося князю Андрею после Аустерлицкого сражения; и в чувстве недоумения, сожаления и стыда, которое испытывает Николай Ростов после своей схватки с юным французским офицером с дырочкой на подбородке; и в эпизоде с Vincent'ом, французским мальчиком-барабанщиком, захваченным в плен отрядом Денисова и получившим от казаков прозвище Весенний, а от мужиков и солдат — Висеня,— обе эти переделки французского имени напоминали о молодости, весне, мире на земле; и в убийстве Пети Ростова; и в детском, по-*ростовски* открытом и стремительном, стыдливом чувстве дружбы, возникшем у Пети к жалкому французскому барабанщику; и в дружелюбном могучем хохоте, перекатывающемся по обе стороны линии, разъединяющей русское и французское войска. Как дружно могли бы жить эти люди, убивающие друг друга! Мечта о мире, связанная с темой ужаса войны, окрашивает и многие другие сцены романа.

Но именно потому, что это *мечта*, а *реальность действия* романа заключается в войне,— именно поэтому тема мира в смысле отсутствия войн *сама по себе* еще не могла бы быть вынесена в заглавие в качестве второго звена поэтической формулы, обобщающей художественное содержание произведения,— звена, равноправно противопоставленного первому звену этой формулы. Противопоставление в заглавии романа войны миру только и непосредственно в смысле отсутствия войн означало бы нарушение логики художественного мышления, аналогичное той ошиб-

ке в общей логике, о которой в житейском просторечии говорят: смешиваются пуды с верстами. Война в романе представлена художественным действием; мир в смысле отсутствия войн — поэтической мечтой: явления разного художественного измерения, разного эстетического качества. И постановка их, сопоставление и противопоставление в одном ряду означали бы в данном случае дискриминацию темы мира в смысле отсутствия войн: с точки зрения художественного действия, поэтической реальности тема мира в значении отсутствия войн выглядела бы всего лишь добавлением, сопутствующим моментом, находящимся вне прямого художественного действия. Художественная логика имеет свои, столь же незыблемые законы, как и законы общей логики, и, конечно, не Толстому их нарушать.

Но стоит лишь эту тему мира в смысле отсутствия войн взять в неразрывной связи с еще более широкой темой: мира в значении всесветного единения людей, то есть в значении художественного идеала произведения,— как тема мира в смысле отсутствия войн и всяких раздоров между людьми займет и в заглавии свое истинное место, соответствующее ее большому реальному весу в произведении. Она выступит теперь уже не в качестве лишь сопровождающего мотива, а в качестве такого же действенного начала произведения, как и первое звено рассматриваемой поэтической формулы. Дело заключается в следующем.

Слово мир с «і» десятеричным — «міръ», несомненно, связано у Толстого с представлением о патриархально-крестьянском «мире»; это правильно отмечается в процитированной работе Я. Билинкиса. Уже тогда крестьянский міръ представал для Толстого в поэтическом качестве.

Главное, ведущее значение понятия *мир* в романе, исходящее из влияний патриархально-крестьянского взгляда на жизнь, поднимается на высоту всеохватывающего идеала мирового единения людей. Прообраз такого единения художник и видит в общенародном, благородном, торжественном историческом действии 1812 года, в процессе которого люди, всем существом включающиеся в это действие, становятся частицами великого единения каждого со *всем* и *всего* — с каждым; человеческая личность, освобождаясь от своей отъединенности, от давящего груза *себя*, напол-

няется мировым содержанием, включает в себя мировое *все*; личность становится свободной, внутренне беспредельно богатой, радостно открытой для счастья живого, естественного, всеобъемлющего человеческого общения. Личность является тем более своеобразной, индивидуальной, чем глубже она входит в это мировое *все*, включающее в себя и единство с природой, красота которой всегда выступает у Толстого в значении призыва к *единению людей*. Приближение к этому идеалу и может быть достигнуто только *всем миром*, вместе, когда сам міръ *действует*. Но если сам *міръ* — в великом объединяющем значении этого слова — совершает свое историческое действие, то оно, естественно, есть и действие за мир в смысле отсутствия раздоров, вражды, всех видов войны между людьми. Вот почему понятие мира в значении отсутствия войн только тогда и становится категорией художественного действия, когда оно включается в более широкое понятие всесветного человеческого единения, как это и есть в романе. Міръ и *мир* сливаются в одно целое. Вот почему слово *мир* в названии «Война и мир» означает и отрицание войны; вот почему это слово и в данном значении художественно равноправно противостоит первому звену рассматриваемой формулы, являясь не менее поэтически весомым, чем слово *война*. И вот почему, надо думать, Толстой не настаивал на возвращении к своему, авторскому написанию названия произведения. Таким образом, является глубоко значительным факт этого авторского написания, подчеркивающий главное, решающее устремление романа.

Все это подводит нас и к пониманию того, почему автору его произведение представлялось *поэмой*. В процессе работы над романом Толстой определяет его будущий характер: «Поэма, героем которой был бы по праву человек, около которого все группируется, и герой — этот человек» (Дневник, 20 марта 1865 г.). Раздумывая над вопросом о том, в чем заключается поэзия романиста, Толстой отвечает на этот вопрос: «в картине нравов, построенных на историческом событии — Одиссея, Илиада, 1805 год» (Дневник, 30 сентября 1865 г.). Выражение: картина нравов, *построенных на* историческом событии,— позволяет предположить, что речь идет и об идеале нравов, человеческих отношений, *какими они должны быть*, уясняемом на материале исторических событий. Если бы Толстой не хотел высказать эту мысль, то он выразился

бы иначе; он сказал бы: картина нравов, какими они были во время исторического события. Но ясно, что речь идет у Толстого одновременно и о правдивом изображении нравов, какими они были во время исторических событий, и об идеале нравов, утверждаемом при изображении исторического события.

Народная война и дала художнику возможность построить на материале этого события «картину нравов» не только такими, какими они были во время этого события, но и такими, какими они должны быть с точки зрения художника.

Торжествующий мотив утверждения прекрасного в людях не может не связываться в «Войне и мире» с противоположным мотивом скорби о жестокости войны. Характерен с этой точки зрения следующий эпизод из жизни Толстого. Весной 1885 года Лев Николаевич посетил те места, где он, когда-то молодой артиллерийский офицер, участвовал — тоже в героической, патриотической — Севастопольской эпопее. Он пишет в письме из Крыма: «Проехали по тем местам, казавшимся неприступными, где были неприятельские батареи, и странно, воспоминание войны даже соединяется с чувством бодрости и молодости. Что, если бы это было воспоминание какого-нибудь народного торжества,— общего дела,— ведь могут же такие быть» (83, *495*).

Очень значительно это раздумье. Оно окрашено тем же сочетанием торжества и скорби, которое окрашивает «Войну и мир». В романе Толстой тоже мечтает о каком-то *общем деле*, которое было бы столь же великим, как народное, историческое общее дело патриотической военной эпопеи, и вместе с тем явилось бы каким-то народным торжеством *мирного* созидания жизни. Все духовно близкие Толстому герои «Войны и мира» испытывают то же чувство сочетания торжества и скорби, участвуя в войне 1812 года. Художник, конечно, был бы счастлив, если бы имел возможность воплотить свою мечту о торжестве человеческого всесветного единения в образах *мира* — в образах эпического, общенародного, творящего жизнь героического действия.

Вместе с тем автор «Войны и мира» непрерывно, в ходе своего повествования, утверждает ту мысль, что в жестоких испытаниях героической Отечественной войны проверялось все главное в людях — их характеры, их способ-

ность войти всем существом в общенародное дело, воспринять общее как личное. Однако такая проверка могла бы происходить и в каком-то ином, тоже богатырски-трудном, но мирном общем деле; мечта об этом живет во всем поэтическом движении «Войны и мира»: мечта о мире. Она делает еще более ясной мысль Толстого о том, что его роман должен быть *поэмой* и что *поэзия* романиста заключается в «картине нравов», построенных на историческом событии: Толстой имел в виду сочетание реального с идеальным, сущего с должным в очень широком и глубоком смысле. Читая в это же время «Фауста» Гете, Толстой записывает: «Поэзия мысли...» (48, *59*).

Б. Эйхенбаум делал из всех этих записей Толстого правильный вывод о том, что писателю его роман представлялся философской поэмой, «поэзией мысли». Однако Б. Эйхенбаум полагал, что устремление художника к созданию философской поэмы было осуществлено лишь вводом «материала философского», «философско-исторических глав» [1]. В устремлении Толстого к созданию философской поэмы, выраженном в записи 1865 года, Б. Эйхенбаум усматривал изменение и всего характера романа, и всего представления автора о своем произведении в процессе работы. Рассмотрение романа вне его художественной идеи не дало исследователю возможности увидеть, что весь роман в целом, с самого начала и до конца, а не только в философско-исторических главах, представляет собою поистине *философскую поэму*, поэтическое единство которой образовано утверждением идеала художника.

В. Шкловский, вслед за Б. Эйхенбаумом оперируя приведенной записью Толстого (от 20 марта 1865 года) для подтверждения изменения характера романа в ходе работы над ним писателя, почему-то считает высказанное в этой записи устремление художника к созданию *поэмы* следствием изменения отношения Толстого к изображаемой исторической действительности, а именно — усиления его критического отношения к ней. В. Шкловский пишет:

«Новый вид роман принял не сразу (?), а лишь с конца первой части (описание битвы под Шенграбеном). Сам

---

[1] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой, кн. вторая, ГИХЛ, Л. 1931, стр. 268, 269.

Толстой отметил этот момент перелома в сюжете. Он записал 20 марта 1865 года в «Дневнике»: «Крупные мысли! План истории Наполеона и Александра не ослабел...» (Далее В. Шкловский приводит текст продолжения записи, процитированный нами выше; отметим в скобках же неточность выражений; ничто не может «принять новый вид» *сразу* — для этого нужно сначала иметь «прежний вид».— *В. Е.*)

Таким образом,— продолжает В. Шкловский,— «с эволюцией понимания эпохи и новой трактовкой ее в произведении автор отыскивает для него и новое жанровое определение — *поэма*, подобно тому как Гоголь называл «Мертвые души» поэмой, подразумевая «меньший род эпопеи».

Это изменение жанра произведения было обусловлено тем, что стало меняться отношение Толстого к действительности, усилилось его критическое отношение к ней» [1].

Непонятно, почему, собственно, усиление критического отношения к действительности должно было вызвать у художника стремление к превращению произведения в поэму? Непонятно также и то, почему В. Шкловский полагает, что Толстой считал «Войну и мир» «меньшим родом эпопеи». «Меньшим» — по сравнению с чем? Мы видели, что Толстой сопоставляет свой роман с «Одиссеей» и «Илиадой».

Утверждение, что Толстой в ходе работы над произведением изменил весь его «вид», создает представление о художественной эклектичности, разностильности «Войны и мира». Но роман отличается художественным единством, органической цельностью.

В критике немало говорилось о «двух линиях» в «Войне и мире» — «семейной хронике» и «исторической эпопее», о «скрещениях», «сплавах» различных по стилю и жанру пластов повествования и т. п. Но все дело как раз и заключается в том, что в «Войне и мире» все семейные, любовные, личные «линии» являются, *сами по себе*, одновременно и эпическими, историческими «линиями»; сама история движется во всех этих личных «пластах»; и, в свою очередь, само движение истории является в романе *личным*; все *личное* разрешается, развязывает свои

[1] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 248.

узлы только в *общем*, так же как все *общее* разрешается в *личном*. Наряду со многими другими особенностями эта особенность и делает «Войну и мир» чудом мировой литературы.

В. Шкловский никак и ничем не объясняет, в чем же именно заключалось «изменение отношения» Толстого к действительности, изображаемой в «Войне и мире», в чем была причина этого изменения, в чем заключалась новая трактовка писателем этой действительности,— хотя, казалось бы, просто невозможно оставить без аргументации столь обязывающие утверждения.

Остро критическое отношение писателя к действительности, изображаемой им в его романе,— к правящей верхушке, дворянскому государству, пагубным антинародным войнам, которые вел царизм с Наполеоном до 1812 года,— выражено во всей эпопее, начиная с первых ее слов. Тот материал романа, который дал основание Щедрину для одобрения толстовской критики верхов общества, является столь же сильным и в первой части,— задолго до Шенграбена,— как и в последующем развитии произведения. Самое изображение Шенграбенского сражения представляет собою острую критику дворянского государства и его верхушки. Утверждение, что критическое начало романа усиливается после Шенграбена, причем до такой степени, что даже изменяется весь вид и жанр произведения, совершенно безосновательно. Остро критическое отношение к изображаемой действительности, в частности как раз к действительности 1805 года, не могло не входить важнейшим составным элементом уже в самый замысел романа с того самого момента, когда автор решил начать свое повествование 1805 годом.

Полемика с рассмотренными утверждениями Б. Эйхенбаума и В. Шкловского существенна потому, что речь идет о вещах, относящихся к самой сердцевине произведения Толстого.

Самый идеал братского единения, выдвинутый в «Войне и мире», требовал от художника критики дворянских верхов, дворянского государства как носителей тлетворного начала разъединения. Утверждение и отрицание неразрывно связаны в «Войне и мире», одно не может существовать без другого. Сама потребность выдвижения идеала была у Толстого непосредственно связана с тоской разобщения.

ОТ СОВРЕМЕННОСТИ — К 1812 ГОДУ

«Война и мир», как известно, имеет свою сложную творческую биографию. Толстой так рассказал о путях, которые привели его к замыслу романа «Война и мир» (в наброске предисловия к «1805 году»): «начал писать повесть с известным направлением, героем которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым, семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала с славной для России эпохой 1812 года. Я другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 года, которое еще запах и звук слышны и милы нам, но которое теперь уже настолько отдалено от нас, что мы можем думать о нем спокойно» (13, *54*). О причинах, по которым автор отменил и это начало и открыл роман 1805 годом, писатель рассказывает следующее: «Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с Бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого, но неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе. Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений» (13, *54*).

В письме к Герцену Толстой рассказывал: «Я затеял месяца 4 тому назад роман, героем которого должен быть возвращающийся декабрист. Я хотел поговорить с вами об этом, да так и не успел. Декабрист мой должен быть энтузиаст, мистик, христианин, возвращающийся в 56 году в Россию с женою, сыном и дочерью и примеряющий свой строгой и несколько идеальной взгляд к новой России» (60, *374*).

Итак, главным творческим побуждением, следствием которого явилась «Война и мир», была мысль художника о своей современности.

Толстой хотел и уже начал писать непосредственно современный роман. Речь в нем должна была идти о декабристе, возвращающемся из ссылки в 1856 году. Перед этим героем, в котором, по написанным трем на-

чальным главам предполагавшегося романа, мы узнаем, под другой фамилией, Пьера Безухова, а в его жене — Наташу, должна была развернуться действительность пятидесятых — шестидесятых годов, с ее борьбой и кипением общественных страстей, и герой должен был принять в ней свое участие.

Образ героя романа, духовно рожденного героической, поэтической эпохой 1812 года и декабризма, как порождения этой эпохи, в соотношении этого героя с современностью Толстого, давал художнику возможность посмотреть на современную действительность как бы со стороны, выразить одновременно и свою глубокую неудовлетворенность современностью и утвердить в ней те ее стороны и тенденции, которые представлялись писателю положительными, перекликающимися с величием былого, легендарного времени. Художник хотел, таким образом, взглянуть на свою современность с точки зрения идеала (применить к ней «строгой, несколько идеальной взгляд»).

О том, какие именно стороны современности вызывали отрицание Толстого, можно судить и по предшествующим его произведениям,— еще раз подчеркнем значение «Люцерна», представляющего собою сгусток созревшего уже тогда антибуржуазного толстовского протеста,— а также и по сатирическому содержанию и тону начала «Декабристов».

«Это было недавно, в царствование Александра II, в наше время — время цивилизации, прогресса, *вопросов*, возрождения России и т. д. и т. д.; в то время, когда победоносное русское войско возвращалось из сданного неприятелю Севастополя, когда вся Россия торжествовала уничтожение черноморского флота, и белокаменная Москва встречала и поздравляла с этим счастливым событием остатки экипажей этого флота, подносила им добрую русскую чарку водки и, по доброму русскому обычаю, хлеб-соль и кланялась в ноги... в то время, когда со всех сторон, во всех отраслях человеческой деятельности, в России, как грибы, вырастали великие люди — полководцы, администраторы, экономисты, писатели, ораторы и просто великие люди без особого призвания и цели. В то время, когда на юбилее московского актера упроченное тостом явилось общественное мнение, начавшее карать всех преступников; когда грозные комиссии из Петербурга поскакали на юг ловить, обличать и казнить комиссариатских злодеев;

когда во всех городах задавали с речами обеды севастопольским героям и им же, с оторванными руками и ногами, подавали трынки, встречая их на мостах и дорогах; в то время, когда ораторские таланты так быстро развились в народе, что один целовальник... писал и печатал и наизусть сказывал на обедах речи, столь сильные, что блюстители порядка должны были вообще принять укротительные меры против красноречия целовальника; когда в самом аглицком клубе отвели особую комнату для обсуждения общественных дел; когда появились журналы под самыми разнообразными знаменами,— журналы, развивающие европейские начала на европейской почве, но с русским миросозерцанием, и журналы, исключительно на русской почве, развивающие русские начала, однако с европейским миросозерцанием; когда появилось вдруг столько журналов, что, казалось, все названия были исчерпаны: и «Вестник», и «Слово», и «Беседа», и «Наблюдатель», и «Звезда», и «Орел», и много других, и, несмотря на то, все являлись еще новые и новые названия; в то время, когда появились плеяды писателей, мыслителей, доказывавших, что наука бывает народна и не бывает народна и бывает ненародная и т. д., и плеяды писателей, художников, описывающих рощу и восход солнца, и грозу, и любовь русской девицы, и лень одного чиновника, и дурное поведение многих чиновников; в то время, когда со всех сторон появились *вопросы* (как называли в 56 году все те стечения обстоятельств, в которых никто не мог добиться толку), явились вопросы кадетских корпусов, университетов, цензуры, изустного судопроизводства, финансовый, банковый, полицейский, эманципационный и много других; все старались отыскивать еще новые вопросы, все пытались разрешать их; писали, читали, говорили проекты, всё хотели исправить, уничтожить, переменить, и все россияне, как один человек, находились в неописанном восторге. Состояние, два раза повторившееся для России в XIX-м столетии: в первый раз, когда в 12-м году мы отшлепали Наполеона I, и во второй раз, когда в 56-м году нас отшлепал Наполеон III. Великое, незабвенное время возрождения русского народа!!!... Как тот Француз, который говорил, что тот не жил вовсе, кто не жил в Великую Французскую революцию, так и я смею сказать, что кто не жил в 56-м году в России, тот не знает, что такое жизнь. Пишущий эти строки не только жил в это время, но был

одним из деятелей того времени... Поэтому пишущий эти строки может оценить то великое, незабвенное время. Но не в том дело.

В это самое время два возка и сани стояли у подъезда лучшей московской гостиницы...» (17, *7—9*).

Примечателен самый ритм этого начала предполагавшегося романа. Идет небывало длинный период, в котором все нагнетаются и нагнетаются подробности, штрихи, черты иронически характеризуемых сторон современности; этот период до того длинен, подробностей так много, что мы, вместе с автором, как будто уже захлебываемся в пестром потоке, глохнем от всего этого шума речей, тостов, журнальных статей, банкетов, собраний, обсуждений и т. д. Пестрота и шум все нарастают, ритмическая волна поднимается до какого-то немыслимого предела, грозя уже затопить читателя,— когда вдруг, на самой вершине всего этого нагнетения, нагромождения суеты, появляется короткая и спокойная фраза, как отстраняющий жест рукой: «Но не в том дело»; и шумная волна мгновенно спадает, как пена, как будто ее вовсе не было, и сразу становится тихо. «В это самое время два возка и сани стояли у подъезда...» Уже в самом этом перебое ритма заключалась фигура противопоставления, указывающая на то, что главное, настоящее — не во всем этом грохоте и крике, а в том именно, что связано с возками и санями, стоявшими у подъезда. Сразу изменяется вся атмосфера повествования. Ироническая приподнятость тона сменяется контрастирующей, серьезной повествовательной речью. Люди, выходящие из саней, своей величавой простотой и естественностью кажутся не совсем обыкновенными; они тоже контрастируют с непростотой, искусственностью, треском, гулом всего того, о чем шла речь до их появления. От них веет тишиной, покоем настоящей уверенности; в них чувствуется значительность,— и в этом немножко как будто чудаковатом и рассеянном старике с белой бородой, в распахнутой шубе, и в этой даме с ее изнуренным лицом, ее прямой походкой; швейцару гостиницы эта дама «показалась... очень значительной». Один из персонажей, слушая Пьера, с почтительным вниманием ловит «каждое слово, вылетавшее из уст значительного старца».

А затем начинала развертываться перед *идеальным* взглядом вернувшегося декабриста пестрая действительность.

Какие же черты этой новой действительности отталкивают Толстого, противопоставляются той поэтической эпохе, из которой как будто прямо прибыли, в этих возках и санях, остановившихся у московского подъезда, Пьер и Наташа?

Во вступлении к «Декабристам» речь идет сразу об очень многом — стремление охватить сразу все и диктовало Толстому, как это уже отмечалось в критике, его длинные периоды. Тут мы улавливаем и толстовское недоверие к буржуазной цивилизации и прогрессу; тут и горечь севастопольского поражения, которому противопоставляется победа, торжество русского народа в 1812 году: тогда победили сильного противника, Наполеона I, а сейчас нас «отшлепал» ничтожнейший Наполеон III; тут и возмущение всеобщим воровством, полным разложением, гнилостью всего политического и общественного строя, с такою позорною ясностью обнаружившимся в проигранной войне; тут и возмущение лицемерием в отношении к инвалидам войны; и издевательство над пустотой, высокопарностью, суесловием «общественного мнения»; и насмешка над бесплодностью, показным характером «либеральных» мероприятий правительства, над всеми этими грозными комиссиями, ревизиями, лишь способствующими разложению, всеобщей продажности, над мелочностью и ничтожностью либеральной критики прогнившего строя, а также и над поборниками «чистого искусства», описывающими «рощу и восход солнца». Н. Гусев отметил перекличку в критике либерализма между Толстым и революционно-демократическими писателями [1].

В статье «Литературные мелочи прошлого года», появившейся в 1859 году, Добролюбов дал уничтожающую характеристику либеральной обличительной литературы. «Кричат, кричат против каких-то злоупотреблений, каких-то дурных порядков... подумаешь, у них на уме и бог знает какие обширные соображения. И вдруг, смотришь, у них самые кроткие и милые требования; мало этого — оказывается, что они кричат-то вовсе не из-за того, что́ составляет действительный, существенный недостаток, а из-за каких-нибудь частностей и мелочей... Напишет кто-нибудь, что дурно делали наши мелкие чиновники,

---

[1] Н. Н. Гусев, Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год, изд. АН СССР, М. 1957, стр. 254, 255.

когда взятки брали: мгновенно поднимается оглушительный вопль, что у нас общественное сознание пробудилось.

Явится статейка, доказывающая, что не следует заставлять людей совершенно даром на нас работать, а нужно только стараться нанять их как можно дешевле: все в восхищении и кричат, что общечеловеческие начала у нас превосходно выработались...

Смотреть на подобных господ серьезно — значит оскорблять собственный здравый смысл... Один из видов гласности составляла обличительная литература. В этой отрасли, кроме безыменности, обращает на себя внимание еще мелкота страшная... И в прошлом году, как в предыдущих, она громила преимущественно уездные власти, о которых, если правду сказать,— после Гоголя и говорить-то бы не стоило... Недаром поборники чистого искусства обвиняли наших обличителей в малом знании своего предмета! Или, может быть, они и знали, да не хотели или не могли представить дело как следует? Так и за это, собственно, хвалить их не следует; и тут заслуга не велика!..» [1]

Мы находим прямые — по существу и даже по стилистике — переклички в приведенных сатирических отрывках Добролюбова и Толстого. Оба писателя высмеивают оглушительные вопли радости по поводу изобличения дурного поведения чиновников или по поводу появившихся в печати соображений о том, что не следует заставлять людей работать совершенно даром,— и «все в восхищении и кричат»,— у Добролюбова; «всё хотели исправить, уничтожить, переменить, и все россияне, как один человек, находились в неописанном восторге»,— у Толстого; счастливый вопль, в связи с изобличением взяток, о том, что «у нас общественное сознание пробудилось»,— у Добролюбова; «упроченное тостом явилось общественное мнение, начавшее карать всех преступников»,— у Толстого, и т. д. Эти совпадения в презрении к либерализму у Толстого и Добролюбова объяснялись, разумеется, тем, что и тот и другой — хотя и в различном качестве и значении — так или иначе опирались на живое ощущение *моря народной жизни*, бушующего многомиллионного крестьянства, ставившего не либеральные «вопросы», а вопрос о необходимости коренного изменения всей действительности.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в девяти томах, т. 4, М.—Л. 1962, стр. 51—52, 53, 105, 106.

Неправильность, односторонность отношения Толстого к своей современности, как оно выразилось во вступлении и во всех трех главах «Декабристов», сказывается не столько в том, что *есть* в этом тексте, сколько в том, чего в нем *нет*. Нет в нем никакого упоминания о назревании крестьянской революции, о лагере Чернышевского и Добролюбова. Это умолчание было знаком несогласия. Самое обращение Толстого в начале шестидесятых годов, в разгар революционной ситуации, к декабризму и декабристам было, несомненно, вызвано, в числе других причин, и его отрицательным отношением к революционерам-демократам, стремлёнием противопоставить декабристов не только безобразию дворянского государства, цинично бросившего народ на ограбление и угнетение хищным бандам чиновников и помещиков, не только ничтожеству и лжи либерализма, но и революционерам-разночинцам. К революционному восстанию Толстой всегда относился отрицательно, хотя содержание самих идей, выдвигавшихся революциями, считал во многом правильным. Когда Пьер в салоне Анны Павловны Шерер высказывает мысль о том, что французская революция была *великим делом*, но неверны были ее насильственные действия, то он высказывает авторскую мысль. Идеи братства, равенства и свободы Толстой считал непреложными. Он отозвался положительно о передовых идеях шестидесятых годов. Характерна запись в его дневнике от 19 декабря 1889 года:

«Читал Слепцова «Трудное время». Да, требования были другие в 60-х годах. И оттого, что с требованиями этими связалось убийство 1-го Марта, люди вообразили, что требования эти неправильны. Напрасно. Они будут до тех пор, пока не будут исполнены» (50, *194*).

Конечно, спустя три десятилетия после революционной ситуации шестидесятых годов многое отстоялось, многое уже и по-иному воспринималось в сознании писателя. В разгаре же борьбы Толстой вряд ли видел положительное значение идей революционного лагеря и, во всяком случае, резко отрицательно относился к типу революционера-разночинца. Об этом ясно свидетельствует пьеса «Зараженное семейство», написанная на грани 1863—1864 годов. Современные ему революционеры представлялись Толстому столь же не связанными с жизнью народа, как и либералы. Его отталкивало от лагеря Чернышевского — Добролюбова и то, что представлялось ему, как мы сказали

бы в наше время, рационализмом, слепой верой в разум сам по себе, оторванный от всей целостности человеческого существа, от живой, непосредственной любви к людям, пытающийся навязать свой произвол объективному стихийному историческому процессу. Толстому представлялось, что революционеры-разночинцы стремятся возвысить рационалистическую, безлюбовную личность над массами, навязать массам авторитарное командование сверхличности. Полемика против наполеонизма в «Войне и мире», будучи по своему главному содержанию полемикой с буржуазным эгоизмом, в известной мере включала в себя и полемику Толстого против того, что представлялось ему отрицательным, опасным в идейном содержании и деятельности революционеров шестидесятых годов. Толстой вплотную подходил к отрицанию и господствовавшего класса, и насильнического государства и к пониманию решающей роли народа в истории, но не мог принять революционных путей борьбы, необходимости революционного восстания как священного ответа на насилие правящего паразитического класса. Толстой не мог принять плодотворность инициативы революционного меньшинства, даже если эта инициатива отвечает воле народа и если революционное меньшинство становится, в ходе событий, революционным большинством. Во всем этом сказались противоречия в сознании Толстого, раскрытые Лениным и помешавшие писателю осуществить его замысел «Декабристов».

Судя по написанным главам, Толстой стремился поставить в своем романе центральные вопросы своей современности.

Мысль о народе как главной силе истории, о повышении у народа чувства достоинства, означавшем начало осознания народом своего исторического значения, уже определилась в написанных главах «Декабристов» как главная тема. Пьер говорит, что «он в своем путешествии заметил огромные перемены, которые радовали его. Нет сравнения, как народ — крестьянин — стал выше, стало больше сознания достоинства в них,— говорил он, как бы протверживая старые фразы.— «А я должен сказать, что народ более всего меня занимает и занимал. Я того мнения, что сила России не в нас, а в народе» (17, *30*).

Мысль о народе как решающей силе России захватила Толстого на грани пятидесятых — шестидесятых годов.

Интересное свидетельство оставил в своих воспоминаниях известный немецкий педагог Фребель, который познакомился с Толстым в Германии в 1860 году: «Его суждения о положении дел в России и в Германии были настолько замечательны, что я не мог их не записать. Прогресс в России, говорил он мне, должен исходить из народного образования, которое у нас даст лучшие результаты, чем в Германии, потому что русский народ еще не испорчен ложным воспитанием... О «народе» граф Толстой имел совершенно такое же мистическое представление, какое поразило меня несколько лет назад у Бакунина. По этому воззрению, «народ» — таинственное, иррациональное существо, из недр которого явятся неожиданные вещи — новое устройство мира. Эти ожидания основывались на его горячей приверженности к общинному владению землей, которое, по его мнению, должно было сохраниться и после освобождения крестьян. В русской артели он также видел зачатки будущего социалистического устройства» [1].

Разумеется, много неточного в этих воспоминаниях немецкого педагога: неверна параллель со взглядами Бакунина; неверно утверждение, что Толстой идеализировал общину: как раз наоборот, он предполагал даже вступить в полемику со славянофилами по этому вопросу. Его произведения пятидесятых годов свидетельствуют о достаточно трезвом отношении к общине. Но живая сила страстной веры Толстого в огромные возможности народа, в то, что от народа нужно ждать нового устройства мира,— это, несомненно, точно схвачено в воспоминаниях Фребеля и это подтверждает, что в начале 60-х годов, во время работы над «Декабристами» и перед началом работы над «Войной и миром», Толстой был глубоко захвачен *мыслью народной*, являвшейся для художника одновременно и пафосом новой концепции мира.

Мысль Толстого в «Декабристах» обращена к коренному изменению действительности. Толстой высмеивает, как мы видели во вступлении к «Декабристам», либеральную деятельность, направленную лишь на изменение частностей.

Герой романа, прибывший из эпохи 1812 года, и должен был в эпоху разъединения представлять идеал еди-

---

[1] Цитировано по кн. Н. Н. Гусева, «Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год», изд. АН СССР, М. 1957, стр. 368, 369.

нения, причем опять-таки не в смысле лживого единства классов и сословий, проповедовавшегося либералами, а в духе народной мечты о торжестве мира и согласия между людьми, при котором не будет места для классовой и сословной разъединенности.

Пришедший из той эпохи, которая в сознании художника была воплощением героического состояния мира, герой должен был утверждать в современности то, что в ней перекликалось с легендарным временем, но было искажено, раздроблено, оттеснялось пошлой и страшной реальностью наступившей буржуазной эры в жизни страны. Деятельность героя должна была бы определяться, по замыслу писателя, прежде всего радостью по поводу огромных перемен, связанных с ничем не сравнимым ростом значения народа. Деятельность героя и должна была бы пойти в соответствии с этим устремлением эпохи и вразрез с другими, противоположными ее устремлениями.

Но тут-то и возникала перед художником непреодолимая трудность.

Толстовский герой — носитель авторского идеала — не мог быть ни революционером, ни либералом-филантропом; в либерально-филантропической деятельности Толстой всегда остро чувствовал «фальчь», как выражается Ерошка,— фальшь ханжества. Что делать толстовскому герою в шестидесятых годах? Как реально, в действии, утверждать положительное и ниспровергать отрицательное в современности? Толстой, с присущим ему чувством исторической реальности, не мог найти какую-либо форму конкретной, народной и антибуржуазной по своему содержанию, поэтической с точки зрения художника, деятельности для своего героя в современную эпоху.

Так противоречия в мировоззрении писателя не дали ему возможности написать современный роман. И так перед нами открывается внутренняя необходимость все большего отхода художника в глубь истории, его последовательных обращений от 1856 года к 1825 и далее. И в эпохе декабризма Толстой встретился с непреодолимыми для него противоречиями.

В декабристах Толстому были дороги и близки протест против деспотизма, деспотического государства; способность выйти за узкие пределы своей среды, преодолеть сословную замкнутость, отказаться от кастовых привиле-

гий; устремление от частного к общему, забота о жизни страны в целом; героическое отношение к жизни. В дворянских революционерах Толстого привлекало и то, что в них не было буржуазной примеси, которая, как ему казалось, одинаково была и в либералах и в революционерах-разночинцах. Декабристы в сознании Толстого — это часть той же, близкой и понятной ему России помещика и крестьянина; это все та же тема дворянства и народа. В симпатии Толстого к декабристам уже начинала развиваться та толстовская тема, которая созреет на грани семидесятых — восьмидесятых годов: тема полного разрыва с насильническим, угнетающим обществом, ухода лучших людей дворянства от своего класса. Вообще в декабристах Толстой видел *свое*; он проецировал в них свои, формировавшиеся в нем взгляды. Но он не мог не чувствовать, что это далеко не вполне совпадает с исторической конкретностью декабризма.

При всем своем благоговейном отношении к декабристам Толстой отвергал главное в их движении: революционность. Он не мог ни утвердить своей поэзией декабрьское восстание, ни осудить его. Столь же существенно и то обстоятельство, что Толстой стремился создать произведение, проникнутое от начала до конца пафосом народа как действующего лица истории, радостью общенародного дела. И тем же своим историческим чутьем он понял, что материал 1825 года не представляет ему возможностей для осуществления этой его заветной поэтической цели. Он не мог не видеть, что деятельность декабристов не была связана с народом.

Так обрисовывается совокупность причин, властно диктовавших художнику обращение к эпохе 1812 года, как единственно возможной для осуществления его поэтических задач.

Толстой долго не мог отказаться от дорогого ему замысла романа о декабристах, действующих в современности. Он вновь попытался осуществить этот замысел почти сразу же после окончания работы над «Анной Карениной». Он рассказывал Софье Андреевне об этой своей новой попытке вернуться к любимому замыслу. «И это у меня будет происходить на Олимпе, Николай Павлович со всем этим высшим обществом, как Юпитер с богами, а там где-нибудь в Иркутске или в Самаре переселяются мужики, и один из участвовавших в истории 14-го декабря попа-

дает к этим переселенцам — и «простая жизнь в столкновении с высшей». В ответ на вопрос жены о том, как он думает связать будущий роман с его новыми мыслями, уже развивавшимися в направлении «Исповеди», Толстой сказал: «Если бы я знал — как, то и думать бы не о чем». Но потом прибавил: «Вот, например, смотреть на историю 14-го декабря, никого не осуждая, ни Николая Павловича, ни заговорщиков, а всех понимать и только описывать» [1].

Декабрист, герой романа, должен был в действительности семидесятых годов встретиться с народом, связаться с общенародной жизнью, как и Пьер в «Декабристах». Декабрист должен был принять эстафету Константина Левина, продолжить его поиски слияния с общенародной жизнью.

Новая попытка осуществления замысла романа о декабристах, действующих в современной действительности,— замысла, так упорно занимавшего писателя, отличалась тем, что, будучи уже прямо связанной с новыми мыслями Толстого, развивавшимися в направлении к «Исповеди», она тем самым была связана и с мыслями о полном разрыве с господствующим классом, о полном слиянии с народом. Но и эта попытка не могла осуществиться. Для Толстого еще более, чем прежде, невозможно было ни утвердить, ни отвергнуть в художественной конкретности революционное восстание; а без изображения восстания роман о декабристах, разумеется, был невозможен. Писать же, «никого не осуждая, ни Николая Павловича, ни заговорщиков, а всех понимать и только описывать», Толстой не мог по самой своей художественной природе. Достаточно вспомнить образ Николая Павловича в «Хаджи-Мурате», воплотивший ужас, мерзость деспотизма. «Только описывать», не утверждая и не отрицая, Толстой не мог по той причине, что весь смысл художественной деятельности заключался для него в страстном утверждении и отрицании.

Это его свойство предопределило и неудачу его попытки написать роман из эпохи Петра I, предпринятой вскоре после окончания работы над «Войной и миром». Художник и тут столкнулся с трудностью, заключавшейся в невозможности для него ни утверждения, ни отрицания. Он хорошо понимал прогрессивное значение деятельности

---

[1] Дневник С. А. Толстой, I, стр. 37, 38.

Петра, сочувствовал успехам цивилизации в петровскую пору, но считал ошибкой Петра перенесение западноевропейской цивилизации вместо использования ее достижений в соответствии со своеобразием русского национального развития. «Петр,— писал Толстой в своей записной книжке,— т. е. время Петра, сделало великое, необходимое дело, но, открыв себе путь к орудиям Европейской цивилизации, не нужно было брать цивилизацию, а только ее орудия, для развития своей цивилизации. Это и делает народ. Во времена Петра сила и истина были на стороне преобразователей, а защитники старины были пена, мираж...» (2 апреля 1870 г.).

Художник не мог дать поэтическую санкцию успехам цивилизации, достигавшимся ценою усиления эксплуатации народа и усиления деспотизма, но не хотел и осудить эпоху Петра, в которой «сила и истина были на стороне преобразователей». Он не мог найти художественный синтез для выражения своего отношения ко «времени Петра». Синтез был бы возможен для Толстого только в связи с темой народа, являвшейся для него и темой *общего*, целого, темой мира во всех значениях. По приведенной записи ясно видно, что для Толстого важнее всего было именно то, что «делает народ». Но найти связь со своей главной темой — темой народа — в Петровской эпохе Толстой не мог.

Так мы со все большей ясностью убеждаемся в том, что стремление к непосредственно положительному утверждению своего идеала Толстой не мог осуществить ни на материале своей современности, ни на материале другой исторической эпохи, кроме эпохи 1812 года. Только она и могла явиться для него радостной поэтической возможностью осуществления его коренного устремления. Возможность приобщения героя к жизни народа, к общенародному действию для Толстого открывалась только в эпической героике 1812 года. Народ выступал в эпоху 1812 года как главная сила. И это было главным в увлечении художника эпохой Отечественной войны. Поэтому и сама работа над «Войной и миром» была счастьем для художника, в отличие от работы над «Анной Карениной», тяготившей его. Работая над «Войной и миром», он чувствовал возможность человеческого счастья, «народного торжества». Работая над «Анной Карениной», он находился во власти противоположных чувств.

Но именно эта невозможность для Толстого утвердить свой идеал на материале какой-либо другой эпохи, кроме эпохи 1812 года, свидетельствовала и о другой стороне всей проблемы: о попытке художника опереться в утверждении идеала на исключительные исторические обстоятельства — в обход революции, властно заявлявшей о себе в современности. Толстой не проповедовал в «Войне и мире» классовый мир, наоборот, он обнажал чуждость, враждебность верхов общества народному делу, народному подвигу. Но он обходил вопрос о борьбе народа против верхов. Народ совершает в «Войне и мире» свое историческое действие *помимо* верхов, в обход их, но вопрос о борьбе с ними не ставится.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ВРАЖДЕБНАЯ ЕДИНЕНИЮ ЛЮДЕЙ

Самый реализм Толстого властно требовал такого характера произведения, который исключал идилличность, чуждую всей сути толстовского творчества и особенно нетерпимую в «идеальном» произведении. Отвращение к идилличности и было высказано Толстым в его объяснении причин, заставивших его предварительно обратиться к событиям исторического периода, предшествовавшего Отечественной войне,— периода неудач и поражений. Конечно, критическое начало в «Войне и мире», столь же сильное, как и начало утверждающее, выражено не только в изображении периода, предшествовавшего Отечественной войне, но и в изображении самого периода этой войны. Героическое состояние мира не только не противоречит критическому началу, но и включает его в себя как свою необходимую часть, без которой оно и не может быть героическим. Но период от 1805 до 1812 года *по самой своей сущности* резко контрастировал с эпохой общенародного единения в патриотической войне. Самый характер действительности до 1812 года в романе противоречит периоду Отечественной войны, как противоречит проза поэзии, пошлость — героизму.

Войны с Наполеоном до войны 1812 года, равно как и Тильзитский мир и «дружба» со вчерашним врагом

и супостатом,— все это по своей сути не больше как суета и заботы салона Анны Павловны Шерер, князя Василия Курагина, государя Александра Павловича. Народ тут является только жертвой. Эти войны антинародны. Андрей Болконский скажет о них Пьеру накануне Бородина: «нам там незачем было драться»... Народу незачем было драться в тех войнах: то были частные, узкие интересы привилегированных верхов; «идеологом» этих войн и выступает салон Шерер с его династическими, придворными, карьеристскими побуждениями, интригами, дворцовыми отношениями.

Связь изображения в «Войне и мире» жизни штатского, гражданского общества в военное время с изображением жизни армии, военных действий является чрезвычайно глубокой. Автор последовательно проводит мысль об отражении характера «общества», общественного строя в характере первых войн с Наполеоном. В 1812 году эта тема резко изменяется: войну ведет народ. Здесь «общество» вынуждено приспособляться к народу; это и выражается, в числе прочего, в назначении Кутузова главнокомандующим вопреки воле государя (приспособление «общества» выражено, в частности, в комической эволюции взглядов на Кутузова беспринципнейшего князя Василия Курагина, министра и типичного представителя высших кругов). В изображении же периода двух первых войн с Наполеоном именно характер общества определяет весь характер войны.

Война — злоба дня салона Анны Павловны, делающего общественное мнение. Салон негодует против узурпатора Бонапарте, полон тревогой за судьбы «законных» монархов, королей, герцогов. Тут, в шереровском салоне, хотели бы повернуть назад рычаг истории. Бонапарте воспринимается как антихрист. Тем не менее по внутренней сущности вся эта верхушка общества, с точки зрения Толстого, не очень далека от наполеонизма как стиля жизни, отношения к людям.

С образом Наполеона так или иначе соотносятся чуть ли не все герои «Войны и мира», и это не может быть иначе, потому что Наполеон выступает как главное, концентрированное выражение самого духа разъединения. Как это ни смешно,— или именно потому, что это смешно,— но даже и такой персонаж, как Ипполит Курагин, соотносится с образом Наполеона. В связи с образом кре-

тина Ипполита Толстой заостряет свою мысль, которую он высказывает в связи с образом Наполеона,— мысль о том, что для «наполеоновской» карьеры (а Ипполит делает блистательную карьеру!) требуются несокрушимая самоуверенность и ничтожество окружающих. И даже сама ограниченность, непроницаемость для каких бы то ни было человеческих чувств является, по Толстому, одним из необходимых условий успеха в обезличенном обществе и государстве. Репутацию умницы и остроумца Ипполиту делают те, чье ничтожество требует ничтожества их любимцев. Ипполит тоже по-своему руководствуется наполеоновским принципом: все, что он делает, хорошо; у него не может быть ошибок. Поэтому он и болтает все, что ему приходит в голову, и, высказав очередную глупость, думает: «ничего», «они» это «как-нибудь там устроят». И «они» действительно «устраивают»: все, что ни скажет Ипполит, все это «charmant». Почему ему, в самом деле, не стать крупным чиновником? «Они как-нибудь это устроят»... В работе А. Сабурова хорошо сказано об Ипполите, что «его кретинизм не случаен. Глупость не является пороком в среде, в которой требуется форма, а не содержание. Любая сказанная им бессмыслица, если она внешне, фразеологически соответствует требуемому стилю, оказывается «charmant» [1].

Людям, подобным Ипполиту, общество делает карьеру. Чем меньше естественного человеческого содержания в человеке, тем более соответствует он обесчеловеченному обществу. Этим же объясняется и блистательная карьера хитрой полуидиотки Элен. Ипполит «поражал своим необыкновенным сходством с сестрою-красавицею и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у сестры, но у той все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменною улыбкой и необычайною античною красотою тела; у брата, напротив, то же лицо было отуманено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брюзгливость, а тело было худощаво и слабо. Глаза, нос, рот — все сжималось как будто в одну неопределенную и скучную гримасу, а руки и ноги всегда принимали неестественное положение».

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 117.

Поразительное сходство между Элен и Ипполитом имеет символическое значение: внутренняя сущность красавицы наглядно предстает в откровенно идиотическом облике ее брата. В прекрасной, всегда одинаковой улыбке Элен совсем не участвует душа, которая у Элен так же уродлива, как уродливо тело у Ипполита. Элен и ее брат — внешняя форма и внутренняя сущность всего этого общества. Резкая до гротеска, сатирическая и символическая окраска образа Ипполита может неожиданно напомнить атмосферу блоковских «плясок смерти», с мертвецами, посещающими гостиные, ухаживающими за красавицами, танцующими на балах, вызывающими восхищение у «хозяйки-дуры» своим остроумием, в то время как от этих любимцев общества исходит слышный только поэту «лязг костей». Мы слышим «лязг костей», когда Ипполит рассказывает свой анекдот о московской барыне, которая из-за скупости посадила на запятки кареты, под видом лакея, дворовую девушку в лакейской ливрее; от поднявшегося сильного ветра у девушки слетела шляпа, «длинны волоса расчесались... И весь свет узнал...» Все вместе взятое: и то, что у рассказчика обнажается, как неожиданная безобразная нагота, незнание русского языка: он говорит по-русски, как француз, совсем недавно живущий в России; и идиотский характер «анекдота»; и мертвенный смех рассказчика; и самое содержание анекдота, состоящее в том, что неожиданно обнажается какая-то ни с чем не сообразная реальность, резко противоположная внешней респектабельности; и благодарность присутствующих Ипполиту за то, что он своею светской любезностью загладил неловкость, вызванную крамольными речами Пьера,— все это производит впечатление чего-то непристойно уродливого, какой-то невообразимой, постыдной пустоты.

Низменная сущность этих высокопоставленных особ — возвышенной, неземной энтузиастки Анны Павловны, умелой сводницы; безукоризненно светской проститутки Элен; грязь корыстных расчетов под слоем благопристойности; нечеловеческая бессодержательность всех интересов; противоестественность всего существования, замкнутого в узком круге искусственных отношений; полная оторванность от жизни народа, от всего *общего*,— все это обнажается срыванием масок с тех жутковатых манекенов, которые, так или иначе, участвовали в опре-

делении высшей политики, в подготовке безобразной войны и фальшивого мира в виде различных иезуитских «равновесий», «Тильзитского мира» и т. п. Формула *война* и *мир* в применении к этим вершителям войн и «мирных» трактатов приобретает гневно-ироническую окраску. *Их* мир — это и есть война, равно как *их* война — это и есть *их* мир. Многосторонность, многообразие значений названия произведения — одно из проявлений необычайно многостороннего охвата жизни художником, небывалой емкости, широты и глубины поэтической мысли.

С. Бочаров в уже упомянутой работе приводит слова В. Маяковского из статьи, относящейся к первой мировой войне:

«Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюрморта, не увидит повешенных в Калише.

Можно не писать *о* войне, но *надо* писать *войною!*» [1]

В «Войне и мире» все *написано войною.* Тут нет такого «яблока», такой детали, такого сюжетного положения, которые не были бы связаны с войной; в штатской, гражданской сфере романа Толстой *пишет войною*; в непосредственно военной сфере он пишет *войною* и *о войне.* Все черты характеров, весь стиль поведения героев в штатской сфере — все внутренне обращено к войне, все отзовется в войне, все проверится войною, так же как и все происходящее в военной сфере отзовется в сфере гражданской.

В «Войне и мире», этой небывалой по размаху эпопее, с множеством действующих лиц, богатством фабульно-сюжетных мотивов, нет ни одного *лишнего* слова. От первых строк и до последних все перекликается между собою, все так или иначе отразится в последующем ходе произведения, получит свое развитие, свой рост.

Первые главы, открывающие действие романа, уже намечают все главное в нем.

Высказывалось мнение, что Толстому не так важно, какие именно идеи выдвигают его герои, не важно, например, какие мысли утверждает Пьер в салоне Шерер, а важно Толстому лишь показать юношескую восторженность, непосредственность, наивность, неуклюжесть Пьера, его чуждость светскому обществу. Конечно, Толсто-

---

[1] В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. II, Гослитиздат, М. 1955, стр. 309.

му важно показать все это, но ему не менее важно то, что́ именно высказывает Пьер. «Война и мир» — одно из наиболее *идейных* произведений мировой литературы (так же как романы Достоевского, Тургенева) в том смысле, что именно сущность идей, идейной жизни героев важна здесь сама по себе, неотрывна от характеристики героев. Как раз идейная эволюция главных героев и лежит в основе прослеживаемого художником жизненного пути каждого из них.

Мысли, высказываемые Пьером в салоне Анны Павловны, имеют серьезное значение и для развития романа в целом, и для всего дальнейшего пути идейных исканий Пьера. Это мысли о возможности мира, отсутствия войн; Пьер чувствует, что эта возможность находится совсем не на тех политико-дипломатических путях (пресловутая идея «равновесия»), а на каких-то иных, видимо, связанных с *мыслью народной.* Мысли Пьера о мире — это одновременно мысли об ожидающейся войне.

Пьер «выступает» со своими речами вразрез со всеми настроениями салона Шерер. Вернувшийся из-за границы Пьер еще дышит воздухом революции, полон ее отзвуками; для него Наполеон — продолжатель революции, друг человечества, свободы, равенства, братства. Пьер втайне сам хотел бы быть таким же *другом человечества.* Буржуазная агрессия Наполеона против феодальных государств имела, как известно, и свое исторически прогрессивное значение; мысли Пьера, направленные против войн вообще и против войны с Наполеоном, столь противоречащие легитимистским настроениям шереровского салона, имеют свое исторически содержательное значение.

В связи с речами Пьера в салоне Шерер интересно, в частности, соображение П. Анненкова о том, что оппозиция к «либеральным» реформам (вернее, к разговорам об этих реформах начала царствования Александра I) в наиболее ретроградных кругах дворянства и чиновничества связывалась с ненавистью к Наполеону.

«Когда явились первые административные реформы царствования Александра, они возбудили, как известно, ропот и сомнение не только в публике, но и в некоторой части самой администрации, имевшей причины бояться их духа. Оппозиция не смела возвысить голоса внутри империи, но она выместила это стеснение на Наполеоне как на тайном родоначальнике всех русских реформ.

В криках общественных кружков, так хорошо переданных автором при описании салона фрейлины Шерер, против Наполеона сказывалось еще и раздражение по поводу домашних наших дел, по поводу реформ, только что показавшихся на политическом горизонте и направление которых можно было уже предвидеть. Наполеон собирал дань гнева, следовавшую ему по всем правам, и служил проводником оппозиционной мысли, которую не смели послать по настоящему ее адресу» [1].

Дело, конечно, не в том, что Пьер сочувствует либеральным веяниям начала царствования Александра,— он и не будет переживать увлечение ими (в отличие от Андрея Болконского). Существенно то, что речи Пьера и реакция на них шереровского салона интересуют Толстого не просто как материал для иллюстрации наивности и бестактности своего героя в «свете», но и по самому своему содержанию, попадающему в фокус политической жизни изображаемого времени и характеризующему общественную позицию Пьера.

Крамольные речи Пьера важны еще и с той точки зрения, что уже здесь, в самом начале романа, определяется и различие позиций двух друзей — Пьера и князя Андрея — в их отношении к Наполеону. Как всегда у Толстого, идейные различия и тут связаны с различиями характеров.

Пьер воспринимает Наполеона в связи с характерным для Пьера с самого начала романа устремлением к общему: Наполеон для него — представитель каких-то больших, новых идей, связанных с идеалами братства; князь же Андрей, которого тоже многое восхищает в Наполеоне, воспринимает его как крупного человека, вождя, большого полководца, каким втайне он сам мечтает стать. Так оба проецируют себя в Наполеоне, по-разному видя в нем героя эпохи.

Душевная открытость Пьера и некоторая индивидуалистическая скованность Андрея Болконского, свобода мышления и всего отношения к жизни Пьера и рационалистическая связанность князя Андрея — свойства их характеров, всего их душевного облика находятся в тесной связи с существом их взглядов, общественных позиций.

---

[1] «Л. Н. Толстой в русской критике», Гослитиздат, М. 1960, стр. 251.

Обоим предстоит по-разному пережить «роман» с Наполеоном. И тот самый Пьер, который, расхаживая в одиночестве по своей комнате, воображает самого себя Наполеоном, делает угрожающие жесты, как будто пронзая шпагой невидимых врагов своего героя,— этот Пьер, с преступным и обреченным лицом, будет ходить по московским улицам с намерением убить Наполеона. Не лишена внутреннего значения для предстоящего разоблачения наполеонизма и та деталь, что «наполеоновские» мечтания Пьера прерывает появление в его комнате именно Бориса Друбецкого, одного из маленьких наполеончиков; для Друбецкого и самый этот визит к Пьеру является одним из рассчитанных шагов начатого им пути к карьере. Появление Бориса, прерывая возвышенные, наивно самолюбивые мечтания Пьера, как будто напоминает в лице самого Друбецкого о реальной прозе «наполеонизма», хотя Пьер, конечно, не догадывается об этом. Пьер в будущем действительно убьет Наполеона, но он убьет его в самом себе, убьет свои иллюзии, свою веру в героя — благодетеля человечества. Поэтому он и не убьет Наполеона Бонапарта: это было бы, по своему характеру, наполеоновской акцией, признающей за Наполеоном слишком большое значение. Андрею Болконскому тоже предстоит убить в себе Наполеона, свое честолюбивое стремление к возвышению надо всеми.

Наполеонство князя Андрея аристократично. Наполеонство Пьера демократично.

Пьер осуждает всякую войну, и войну с Наполеоном в особенности, считая ее ненужной, ничем не оправданной. В соответствии с этим и в интимной дружеской беседе с князем Андреем в доме молодоженов Болконских Пьер высказывает свое отрицательное отношение к предстоящей войне и к решению своего друга принять в ней участие.

Предстоящая война осуждается в романе с самых разных позиций: и с позиции Пьера, и с совершенно иной позиции старика Болконского, считающего, что все измельчало в сравнении с веком Суворовых, Потемкиных: старый князь третирует и Бонапарта, и русское правительство, и генералитет, как мелкоту и ничтожество; но так или иначе и он отрицательно относится к войне, как к никому не нужной кукольной комедии; осуждается эта война и с точки зрения народного горя и страданий — в письме княжны Марьи к Жюли Карагиной, где описы-

вается тяжелая сцена проводов рекрутов; война осуждается даже и самим князем Андреем, который вынужден признаться самому себе в том, что ему нечего ответить по существу на слова Пьера об этой войне; он говорит Пьеру, что идет на войну только потому, что вся жизнь, которую он ведет здесь, в свете, для него невыносима. Война непопулярна в народе, непопулярна у лучших людей общества. Это война Александра Павловича, а не русского народа.

Стиль предстоящей войны — это стиль жизни всего общества, самого строя этой жизни. Поэтому Толстой *пишет войной* тогда, когда изображает и взятие в плен Пьера подлой курагинской эгоистической стихией; и эгоизм Берга; и карьеризм Друбецкого; и кутежи и буйство долоховской молодежи, не знающей, куда приложить свои силы; и всю жизненную позицию Долохова, пытавшегося преодолеть прозу действительности экзотикой (персидская авантюра Долохова, его эксцентрический восточный костюм) — бретерством, прямым и вызывающим обнажением в своем собственном поведении той жестокости, которая являлась подлинной основой жизни всего этого общества. В одной из черновых редакций Толстой объяснял буйный стиль жизни долоховской молодежи: «Несмотря на пьяное их состояние, все они были разнообразны, но все в своем роде хороши собой и преисполнены силы, которую не знали куда девать, и какой-нибудь государственный человек, полководец или молодая одинокая женщина, ежели бы подсмотрели их в эти минуты, одинаково бы пожалели, что не нашли этим силам более сообразного с выгодами каждого употребления» (13, *237*). Недюжинные силы Долохова, напрасно пропадающие, найдут свое применение лишь в героической эпохе; он не окажется *лишним* в ней; в кампаниях же 1805, 1806 годов Долохов будет воевать индивидуалистически — так же, как он жил до этих войн; он будет завоевывать в этих войнах лишь свою карьеру; но в войне 1812 года, сохраняя коренные черты своего характера, он все же предстанет иным; его храбрость понадобится эпохе.

Героическая эпоха великодушна, щедра, широка, она приобщает, очищает, поднимает всех, кто так или иначе, по-своему способен откликнуться на ее величие, в том числе даже и таких людей, которые в обычное время — в периоды и прозаического «мира», и столь же прозаиче-

ских войн,— казалось, совсем непроницаемы в своем индивидуализме и эгоизме.

Толстой пишет предстоящей войной 1812 года тогда, когда изображает горечь Андрея Болконского с его жизненной потребностью в большой, полезной, разумной деятельности, обреченного в обычной действительности на индивидуалистическую замкнутость; и тогда, когда раскрывает тоску и томление Пьера с его одиночеством, столь противоречащим всей его натуре. Все это внутренне обращено и к предстоящим *прозаическим* войнам, и к грядущей великой войне, к грядущей эпохе торжественного единения,— как вопрос к ответу. И все это является отрицанием общества разъединения.

Образ князя Василия Курагина играет роль центра, в котором сосредоточивается сама суть этого общества. Его «наполеоновские» планы, карьеристские и приобретательские маневры и выражают извечную вражду, постоянную войну каждого против каждого. Василию Курагину присуще холодное равнодушие и спокойное, привычное презрение к людям. Он вовсе не злой человек. Но у него совсем нет любви к людям. У него нет никакой потребности в человеческом общении с ними. То общение, которое происходит в свете, представляет собою пародию на человеческое общение; это — автоматизм, где выветрено все человеческое, естественное, живое; разговоры здесь — лишь звуки разговорных машин.

В изображении ненародной войны Толстой так же подчеркнет разъединение, как и в изображении жизни всего общества. И какою печальною иронией наполнятся те *человеческие* слова приветствия, которыми так радостно подарили друг друга русский юнкер и австрийский крестьянин!

«Хозяин-немец, в фуфайке и колпаке, с вилами, которыми он вычищал навоз, выглянул из коровника. Лицо немца вдруг просветлело, как только он увидел Ростова. Он весело улыбнулся и подмигнул: «Schön, gut Morgen! Schön, gut Morgen!» [1] — повторял он, видимо находя удовольствие в приветствии молодого человека.

— Schön fleissig! [2] — сказал Ростов все с тою же радостною, братскою улыбкой, какая не сходила с его

---

[1] Доброго утра, доброго утра! *(нем.)*

[2] Уж за работой! *(нем.)*

оживленного лица.— Hoch Oestereicher! Hoch Russen! Keiser Alexander hoch! [1] — обратился он к немцу, повторяя слова, говоренные часто немцем-хозяином.

Немец засмеялся, вышел совсем из двери коровника, сдернул колпак и, взмахнув им над головой, закричал:

— Und die ganze Welt hoch! [2]

Ростов сам так же, как немец, взмахнул фуражкой над головой и, смеясь, закричал: «Und vivat die ganze Welt!» Хотя не было никакой причины к особенной радости ни для немца, вычищавшего свой коровник, ни для Ростова, ездившего со взводом за сеном, оба человека эти с счастливым восторгом и братскою любовью посмотрели друг на друга, потрясли головами в знак взаимной любви и, улыбаясь, разошлись — немец в коровник, а Ростов в избу, которую занимал с Денисовым».

В самом деле, не было ни у того, ни у другого никакой причины к особенной радости, кроме «только» радости утра, «только» радости жить, «только» радости быть людьми. Они *рады просто тому, что они — люди.* И они любят друг друга только за то, что они — люди. Каждый приветствует в лице другого всех людей, весь человеческий мир. И Толстой говорит о них: «оба *человека* эти». Людям радостно чувствовать человеческое в себе и узнавать *свое*, человеческое в другом человеке, во всем человечестве. Люди хотят, чтобы весь мир был *своим, человеческим* миром и чтобы он был миром, а не войной, не враждой. К этому идеалу и стремятся все простые, естественные люди. Толстой выразил столь же простую, сколь и великую тему: радость чувства вселенской живой связи между людьми. Ни у кого из художников до Толстого не было такого живого чувства *социальной связи* людей, могущества *человеческого, объединяющего начала*; и ни у кого из художников до Толстого и Достоевского не было такой силы протеста против разъединения.

В работе А. Чичерина хорошо сказано:

«Толстой, как и Мопассан, сознает, что обособленность людей, их неспособность понять друг друга — тяжелый порок собственнического мира. Болконский и его жена, тем более Пьер и Элен так же думают и чувствуют врозь,

---

[1] Да здравствуют австрийцы! Да здравствуют русские! Ура император Александр!

[2] И да здравствует весь свет! *(нем.)*

так же душевно непроницаемы друг для друга, как и любые супруги и любовники у автора «Одиночества», «Однажды вечером», «Сильна как смерть». Но Мопассан возводит разобщенность людей и бессилие слова выразить искреннее чувство, всю полноту передуманного и пережитого в какой-то всеобщий закон. Толстой, наоборот, видит единственный и всеобщий, хотя и нарушенный закон — в общении, в полном и правдивом взаимном понимании людей. Пьер и Наташа, и тогда, когда он приезжает, осуждая ее за измену Болконскому, и вдруг проникается сочувствием и восхищением перед ней, и тогда, когда они, уже муж и жена, тем более полно понимают друг друга, чем меньше сказано слов, всегда и совершенно душевно открыты друг другу» [1].

И вот,— как призыв, который не сбывается,— звучит печально-ироническим укором сцена утреннего приветствия двух людей в адрес всего мира, заслоняется прямо противоположным по всему смыслу и содержанию ходом реальных событий войны. «Да здравствуют русские! Да здравствуют австрийцы!» Но война враждебна братскому всесветному единению людей, враждебна «братской улыбке» Николая Ростова. Вся бестолочь, разнобой в военных действиях, все неудачи — все пронизано разъединением и между «союзниками», и внутри правящей государственной верхушки в России, обрекающей солдат и офицеров на бессмысленные страдания. «Да здравствует весь мир!» — этот лейтмотив романа связан с образом народа. Все, что происходит от правящих верхов, противоречит призыву к единению.

Характерно изменение в движении романа роли и значения Билибина. В первых двух томах, посвященных ненародным войнам, Билибин — признанный и действительный, в отличие от Ипполита, остроумец, политический бонмотист. Великолепный службист, с одинаковым блеском выполняющий любую работу, в которой его интересует не *что*, а *как*, одаренный формалист, смеющийся над формалистикой, со своими шуточками, со своими морщинами, складывающимися и раскладывающимися для очередного словца,— ироннст Билибин играет в изображении событий злосчастных войн одну из центральных

[1] А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М. 1958, стр. 179.

ролей. Он является тут, употребляя горьковское выражение (в «Жизни Клима Самгина»), своего рода «объясняющим господином».

Билибин — скептический знаток скрытых мотивов всего происходящего, отлично осведомленный во всех тонкостях взаимоотношений между дворами, между различными группировками в австрийском и русском генералитете, во всех нюансах интриг, борьбы в верхах. При своем стремлении к определительности, точности наблюдений и оценок, со своим остреньким насмешливым умом,— Горький в «Жизни Клима Самгина» назвал такие умы «фельетонными умами»,— этот саркастический господинчик становится чем-то вроде Мефистофеля происходящих событий. Он *необходим* в этих событиях по той причине, что сама ирония тут необходима. И недаром князь Андрей серьезно разговаривает с ним, с интересом читает его письмо, где, в свойственной Билибину манере деловитой точности и иронии надо всем, излагается ход кампании 1806 года. Более того, и сам повествователь хвалит Билибина за то, что его письмо к Андрею Болконскому отличалось «исключительно-русским бесстрашием перед самоосуждением и самоосмеянием». Все то, что Билибин описывает в своем письме, как и все, над чем он шутит в своих беседах с князем Андреем, все это — проявления того же духа разъединения, который определяет содержание двух первых томов романа. Билибин с наслаждением иронии купается в атмосфере разъединения, как будто он сам — ее «дух», носитель этой атмосферы. Беседы между Билибиным и Андреем Болконским — это беседы двух образованных, трудолюбивых, умных людей, но каких разных! Князь Андрей, со свойственной ему государственной серьезностью, относится серьезно к первой войне с Наполеоном — не только в том смысле, что вообще нельзя относиться несерьезно к войне, но и в том смысле, что он еще надеется на то, что эта война ведется серьезно; он надеется на то, что он сам сможет сыграть достойную роль в этой войне. Билибин вежливо высмеивает все эти иллюзии князя Андрея своим скептическим и объективным изложением и обобщением фактов. Князь Андрей выглядит, да, пожалуй, и на самом деле является даже наивным по сравнению с Билибиным.

Но эта наивность — высокого происхождения; она связана с поисками и заблуждениями Андрея Болконско-

го, исходящими из чистого источника, из стремления найти настоящее. А в иронии, удовлетворяющейся самою собою, всегда есть пошлость, потому что такая ирония неизбежно наслаждается и тою грязью действительности, которую она высмеивает. Она сама — порождение этой грязи.

Если для Билибина важно не что́, а как, то для Андрея Болконского важно и то и другое, потому что он — настоящий человек. Он ищет настоящее. Такие поиски и в голову не могут прийти Билибину.

Проверка этих двух людей и происходит в событиях 1812 года, как происходит она для всех персонажей романа. Князь Андрей — участник общенародного исторического действия. Роль же Билибина — умного, блестящего, изысканного Билибина! — вся его роль в большую эпоху сводится к амплуа бескорыстного умного друга при Элен; нельзя не признать, что роль Бориса Друбецкого при Элен является если не более умной, то менее обидной... И знаменитые билибинские морщины складываются теперь уже не для политических «словечек», а для глубокомысленных советов великосветской красавице, удостоившей его своей *чистой* дружбы, о том, кого именно из двух высокопоставленных поклонников ей следует предпочесть. Можно ли придумать более ироническую кару для ирониста! Ирония как самоцель иронически уничтожена Толстым. Она поставлена в унизительное положение.

Такова ироническая диалектика самой жизни.

Ирония Билибина имела относительное оправдание, негативную пользу, потому что относилась к предметам, действительно заслуживающим насмешки. Изображение военных действий и гражданской жизни общества в эпоху, предшествовавшую 1812 году, окрашено у самого Толстого не только скорбью, но и иронией над бессмыслицей всеобщего раздробления. Уже само по себе то обстоятельство, что такой человек, как Билибин, не видящий в жизни ничего, кроме предметов для насмешки, мог играть роль умника, характеризует эпоху. Билибинская ирония по своей сущности есть тоже одна из форм раздробления жизни.

Так Билибину *не оказалось места* в эпопее 1812 года. Людям без пафоса, без чувства ценностей нет места ни

в каком серьезном деле, а тем более им нет места в большом народном действии. Автор «Войны и мира» осуждает все, лишенное жизненной силы.

Решение художника предпослать эпохе единения эпоху раздробления определялось не только художественно-историографическими мотивами, но и присущей Толстому-художнику потребностью в остром контрасте. Эпоха поэтического состояния мира, поднимающая человеческую личность на необычную духовную высоту, еще больше уясняется в своем величии при сопоставлении с действительностью, принижающей человека. И, в свою очередь, пошлость обычной действительности становится рельефнее при сопоставлении с героическим временем. Величие эпохи 1812 года не предстало бы с такою силой, если бы ей не было предпослано изображение предшествующего периода. Значение идеала подчеркивается контрастом с действительностью, противоречащей ему. Чем глубже разъединение, тем яснее необходимость и красота человеческого единения. Эстетическая закономерность противопоставления двух эпох — обыденной и необыкновенной — в романе Толстого является очень глубокой.

Разделение «Войны и мира» на две половины — до 1812 года и период 1812 года — имеет одинаково важное значение и с точки зрения движения истории, отраженного в произведении, и с точки зрения духовного движения, нравственного развития героев, их жизненных путей и судеб.

Каждый из героев оценивается по существу его жизнедеятельности, утверждающей или отрицающей идеал человеческого единения. И весь жизненный путь, как и самый характер каждого из героев, определяется той или другой степенью близости к идеалу или отдаленности от него. Определение характеров героев, их судеб, всех сюжетных перипетий и коллизий в зависимости от идеала единения людей является одним из характернейших проявлений идейно-художественного новаторства Толстого. А. В. Луначарский сказал об идее «Войны и мира»: «Правда заключается в братстве людей, люди не должны бороться друг с другом...

И все действующие лица показывают, как человек подходит или отходит от этой правды...

Все положительное в романе «Война и мир» — это

протест против человеческого эгоизма, тщеславия, суеверия, стремление поднять человека до общечеловеческих интересов, до расширения своих симпатий, возвысить свою сердечную жизнь» [1].

«КАК ОПИСАТЬ, ЧТО ТАКОЕ КАЖДОЕ ОТДЕЛЬНОЕ «Я»?»

Толстой писал в «Дневнике» (1898 г.): «Поэзия в старину занималась только сильными мира: царями и т. п., потому, что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие...» (53, *212*). Именно этого художник и достиг в «Войне и мире»: каждый из героев выражает положительно или отрицательно ту или иную сторону движения истории, является частицей поэтической мысли о народе, о целом, о мире; каждый так или иначе соотносится с всеобщим.

Характерно для понимания особенностей толстовского художественного метода и следующее высказывание, которое мы находим уже в дневнике первой писательской молодости Толстого: «Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальной, доброй, умной, глупой, последовательный и т. д. ...слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку» (46, *67*).

Человеческая личность многостороння, динамична, непрерывно изменяется, сохраняя свою основу,— но сохраняя ее так, что сама эта основа не остается неподвижной, приобретает новые и новые качественные изменения в движении жизни. Для того чтобы, с одной стороны, не впасть в эклектичность, плюрализм, когда к одним психологическим признакам личности просто *приплюсовываются* другие и когда поэтому главное, ведущее начало, стержень личности, теряется в многосторонности; и, с другой

---

[1] А. В. Луначарский, Русская литература, Гослитиздат, М. 1947, стр. 264, 265.

стороны, для того, чтобы избежать неподвижности, догматизма в подчеркивании ведущего начала личности, нужно раскрывать личность в ее реальном действии, в отношениях с другими людьми, в сцеплениях характера с другими характерами. Только в этих сцеплениях и проявляются разные стороны личности. Толстой самого себя ловил на том, что с разными людьми он сам разный — вплоть до того, что с людьми, дурно говорящими по-французски, он и сам начинал говорить дурно по-французски. Князь Андрей в свете — один, в общении с Пьером — совершенно другой человек, в общении с Билибиным — третий, с Тимохиным и другими офицерами своего полка — четвертый, со своим отцом — пятый, с княжной Марьей, с Наташей, с ее родными, с Борисом Друбецким и т. д. и т. д.,— во всех этих отношениях с разными людьми мы видим нового, совершенно особого князя Андрея, и вместе с тем всегда узнаем его резко индивидуальный облик. И каждый раз, в каждом отдельном случае мы смотрим на него глазами тех людей, с которыми он общается, тем самым узнавая с новой стороны и этих людей,— вплоть до того, что, например, в мимолетном эпизоде встречи князя Андрея с «божьими людьми» княжны Марьи художник заставляет нас посмотреть на князя Андрея, так же как и на Пьера, глазами даже и этих, далеких от нас людей, к тому же встречаемых нами на короткое мгновение.

Изображение общения людей — самое главное для Толстого. Эта особенность его художественного метода и дала ему возможность создать в своем романе целый, необъятный, как океан, волнующийся, живой, необычайно сложный, разветвленный мир человеческих отношений, колоссальный образ человечества и — вместе с тем — образ именно русского народа с его национальным своеобразием и многообразием.

С этою особенностью толстовского метода связано и многократное повторение какой-либо черты внешнего облика персонажей: поднимающаяся и опускающаяся верхняя губка маленькой княгини; толщина, массивность, крупность Пьера (Пьер даже смеется «толстым смехом») и т. п. Толстой заботится о том, чтобы мы постоянно *узнавали* наших знакомцев среди новых людей, в новых положениях, чтобы мы не потеряли наше представление об основе данного характера; повторение знакомой нам

черты внешнего облика персонажа одновременно обостряет и наше чувство новизны положения, в котором сейчас находится наш давний знакомец, и наше чувство того, что он — все тот же, хотя уже и иной, выступающий в новом качестве, новой стороной своего характера, создающий о себе новое впечатление.

Вот, например, мы еще далеки от какого бы то ни было оттенка снисходительно-ласкового и чуть презрительного отношения к Соне до тех пор, пока смотрим на нее глазами Наташи, Николая, Долохова,— хотя что-то похожее на такой оттенок, кажется, неосознаваемо уже складывается у нас. Но когда Марья Дмитриевна Ахросимова приветствует барышень и старого графа, выражая в коротких, обычных при встрече гостей возгласах свое отношение к каждому: «— Пополнела, похорошела,— проговорила она, притянув к себе за капор разрумянившуюся с мороза Наташу.— Фу, холодная! Да раздевайся же скорее,— крикнула она на графа, хотевшего подойти к ее руке.— Замерз небось. Рому к чаю подать! Сонюшка, bonjour,— сказала она Соне, этим французским приветствием оттеняя свое слегка презрительное и ласковое отношение к Соне»,— то нас как будто осеняет что-то: ба, да ведь вот Соня какова! И хороша, и мила, а все же что-то есть в ней такое, или чего-то нет в ней такого... Вот, оказывается, как к ней некоторые люди относятся,— и такие житейски умные, доброжелательные, прямые, как эта Марья Дмитриевна: над ее отношением к Соне стоит задуматься, тут что-то есть, и нам, кажется, уже что-то такое и прежде казалось... Так человек до конца, во всех своих сторонах, узнается только в общении с другими людьми, только во множестве самых разнообразных взглядов на него и оттенков отношения к нему множества разных людей; в каждом из миллионов и миллионов этих оттенков много ложного, но в каждом всегда есть и какая-то частичка истины. С поразительной рельефностью обрисовывается перед нами характер, главное начало, постоянная структура каждого данного образа вследствие того, что мы все разностороннее постигаем его в его разных особенностях, получая возможность смотреть на него глазами разных людей.

Эта сторона толстовского художественного метода хорошо понята в работе Л. Поляк «Принципы изображения

человека в романах Льва Толстого». Здесь это названо *синхронным* способом изображения, посредством которого Толстой «раскрывает противоречия, таящиеся в человеке, то, что человек может *одновременно* вмещать в себе разные начала, разные возможности.

Почти каждого героя, во всяком случае основных, проводит Толстой через восприятия целого ряда людей. С разных точек зрения, в разных аспектах, в зависимости от воспринимающего лица, предстает перед нами тот или иной персонаж. Этим поворачиванием героя к читателю то одной, то другой стороной достигает Толстой необычайного многообразия.

«Вернувшись в Москву из армии, Николай Ростов был принят *домашними* как лучший сын, герой и ненаглядный Николушка; *родными* — как милый, приятный и почтительный молодой человек; *знакомыми* — как красивый гусарский поручик, ловкий танцор и один из лучших женихов Москвы».

Разное отношение встречает и князь Андрей в светском неоднородном высшем кругу петербургского общества. «*Партия преобразователей* радушно принимала и заманивала его, во-первых потому, что он имел репутацию ума и большой начитанности, во-вторых потому, что он своим отпущением крестьян на волю сделал уже себе репутацию либерала. *Партия стариков* недовольных, прямо как к сыну своего отца, обращалась к нему за сочувствием, осуждая преобразования. *Женское общество, свет* радушно принимали его, потому что он был жених, богатый и знатный, и почти новое лицо с ореолом романтической истории о его мнимой смерти и трагической кончине жены».

В штабе Кутузова князь Андрей «имел две совершенно противоположные репутации. Одни, меньшая часть, признавали князя Андрея чем-то особенным от себя и от всех других людей, ожидали от него больших успехов, слушали его, восхищались им и подражали ему... Другие, большинство, не любили князя Андрея, считали его надутым, холодным и неприятным человеком».

По-разному воспринимают окружающие и Пьера.

«Для *московского света* Пьер был самым милым, добрым, умным, веселым, великодушным чудаком — рассеянным и душевным русским, старого покроя, барином». Для *Наташи* прежде всего «справедливый Пьер».

Солдаты на Бородинском поле увидели «своего» Пьера. Вначале они «неодобрительно покачивали головами», глядя на Пьера. Но постепенно «чувство недоброжелательного недоуменья к нему стало переходить в ласковое и шутливое участие, подобное тому, которое солдаты имеют к своим животным: собакам, петухам, козлам и вообще животным, живущим при воинских командах. Солдаты эти сейчас же мысленно приняли Пьера в свою семью, присвоили себе и дали ему прозвище: «наш барин» прозвали его и про него ласково смеялись между собой». Чуждое почувствовали в Пьере *офицеры*, видя в нем прежде всего «невоенную огромную фигуру».

Во время пожара Москвы, занятой Наполеоном, *русских* поражало в Пьере не только «странное, мрачно-сосредоточенное и страдальческое выражение лица и всей фигуры»,— они «присматривались» к Пьеру потому, что не понимали, к какому сословию мог принадлежать этот человек. «*Французы* же с удивлением провожали его глазами в особенности потому, что Пьер, противно всем другим русским, испуганно или любопытно смотревшим на французов, не обращал на них никакого внимания»...»[1]

В этой особенности толстовского метода раскрывается и одна из сокровенных тайн читательского общения с героем. Именно оттого, что мы смотрим на Пьера глазами разных персонажей, в том числе совершенно чуждых ему, мы гораздо острее, гораздо яснее видим его своими собственными глазами. Он становится для нас ближе, интимнее, как это бывает, когда мы вдруг увидим нашего ребенка среди чужих, невольно посмотрим на него со стороны, глазами этих чужих и с новой, освеженной силой почувствуем его неповторимые, только нам известные, нам родные особенности. Немножко *остранив* его,— по выражению В. Шкловского,— мы тем самым еще больше *освоили, ороднили* его. Или возьмем другое сравнение. Нам бывает приятно встретить нашего друга, нашего хорошего знакомого среди незнакомых людей: приятно узнать знакомые черты, повадку, убедиться в том, что хотя он и стал теперь каким-то иным, все же он верен самому себе и в новой обстановке, в кругу новых людей.

---

[1] «Ученые записки Московского университета», выпуск сто десятый, Труды кафедры русской литературы, кн. первая, изд. МГУ, М. 1946, стр. 87, 88; подчеркивания в толстовском тексте принадлежат Л. Поляк.

Л. Аксельрод-Ортодокс указала на эти особенности метода Толстого. Но она дала им неверный философский эквивалент. Она правильно отмечала, что могучего воздействия «на наши воспринимательные способности мастер достигает отчасти тем, что изображает своих героев и героинь *действующими* и, *следовательно, в теснейшей связи со всем окружающим их миром.* Он ставит воссозданных им людей во всевозможные положения, оттеняя и выделяя индивидуальные особенности каждого из них при помощи столкновения с другими личностями и отношения их к окружающим вещам. Короче, в сфере художественного творчества Толстой придерживался неуклонно и последовательно точки зрения релятивизма». Приведя положение Толстого о том, что *«описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал», Л. Аксельрод-Ортодокс делилась интересным соображением:

«В действительности во всех характеристиках и обрисовках самых разнообразных личностей, сделанных Толстым, нет почти общих эпитетов, а есть изображение действий и положений лиц, подсказывающее ту или иную формулировку читателю. Честь открытия и обобщения характера героя принадлежит, таким образом, самому читателю: вследствие этого читатель всегда может при желании видеть данное лицо перед собою, так как оно в известном смысле является его собственным созданием»[1].

Все это указано точно. Непонятно лишь, при чем тут релятивизм. Те особенности Толстого-художника, источник которых Л. Аксельрод-Ортодокс усматривала в релятивизме, на самом деле как раз противоположны релятивизму. *Объективная* сущность человека раскрывается только в общении с другими людьми, в действии. Что́ же общего имеет этот принцип с релятивизмом? Никак нельзя видеть релятивизм и в том, что так правильно найдено Л. Аксельрод-Ортодокс,— в таком соотношении между толстовскими героями и читателем, при котором герои являются как бы собственным созданием читателя. Ведь это собственное создание читателя соответствует объективной сущности героев.

---

[1] Л. Аксельрод-Ортодокс, Лев Толстой, ГАХН, М. 1928, стр. 14, 15.

Благодаря своему художественному открытию — изображению людей *на миру* — Толстой достигает такой многозначности, многосторонности единичного (душевное движение, поступок, выражение лица и фигуры, звучание голоса и т. д. и т. п.), какая и сниться не могла предшествующей литературе.

«— Смир-р-р-на! — закричал полковой командир потрясающим душу голосом, радостным для себя, строгим в отношении к полку и приветливым в отношении к подъезжающему начальнику». Таковы чудеса многосторонности единичного у Толстого, раскрывающейся благодаря тому, что изображение общения людей является для художника главной задачей.

Изображение общения людей оказывается лучшим способом раскрытия неповторимых, единственных особенностей отдельной личности.

С этим же связано и толстовское изображение своеобразия *атмосферы*, среды, окружающей каждого из героев. Мы чувствуем самый воздух дома Болконских, дома Ростовых, салона Элен, избы, где живут Ростов и Денисов, и т. д. Это необычайное, чисто толстовское умение передать своеобразие среды, определяющей особенности героев и определяемой их особенностями, показать почву, взрастившую героев, как нельзя более ясно свидетельствует о глубине и широте охвата жизни, о пафосе объективной действительности в толстовском художественном методе.

Атмосфера у Толстого — это и есть своеобразие отношений между данными людьми, особенность их общения друг с другом, помогающая нам глубже понять своеобразие характеров. Наташа неотделима от ростовской почвы, она похожа на всех Ростовых (кроме Веры), или, вернее, она *так* непохожа на них, — этот удивительный цветок, это чудо, возникшее на ростовской почве, — что именно в ее непохожести, редкостности, удивительности всей ее натуры особенно подчеркивается ее родственность всем Ростовым, единство душевной основы. Только Толстой овладел тайнами художественного постижения общения людей; он — первооткрыватель в той сфере, которую можно назвать микропсихикой общения. Толстовский микрокосм есть всегда и макрокосм; исследуя личность, Толстой исследует мир; он руководствуется своим стремлением показать людям, что у них *есть*

общее, что люди *могут* понять друг друга и, в конечном итоге, установить единение; исследуя мир, Толстой исследует личность; для него понятие *мира* есть не абстракция, стоящая над людьми, а именно *общее* в точном смысле этого слова, то есть личное, *свое для всех*, складывающееся из множества особых, индивидуальных конкретностей, создаваемое ими и создающее их. Поистине можно сказать, что для Толстого каждый человек — это мир; и поэтому гибель, утрата каждого человека есть гибель и утрата целого мира; отход, отдаление каждого человека от мира, противопоставление, противостояние человека миру есть утрата для мира и духовная смерть для самого этого человека; в толстовском осуждении индивидуалистов, эгоистов, отъединенцев и разъединенцев есть всегда и скорбь, сожаление.

Толстой писал в дневнике (1902 г.): «Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека. Как описать, что́ такое каждое отдельное «я»? А кажется, можно. Потом подумал, что в этом, собственно, и состоит весь интерес, все значение искусства — поэзии» (54, *140*). И в другой записи (1896 г.): «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям» (54, *94*). Чем глубже раскрыто единичное, тем глубже раскрыто все общее, и наоборот,— это и есть самое главное в толстовском изображении людей.

«История души человеческой,— писал Лермонтов в предисловии к «Журналу Печорина»,— хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Толстой мог бы сказать, что история души человеческой, хотя бы самой мелкой, и есть вместе с тем история целого народа, представляя положительное или отрицательное этой истории; в каждой душе содержится *всеобщее* в его утверждении или отрицании. Толстой мог бы сказать, что «история народа» интересна и полезна также и тем, что она вместе с тем есть «история души человеческой».

К концу первой половины «Войны и мира» каждый из героев приходит со своим идейным, моральным ито-

гом. У положительных героев итоги очень разные, но у всех горестные; это не имеет ничего общего с билибинской опустошенностью, но это есть разочарование, разъединение, крушение мечтаний, надежд, иллюзий. Достигают своих целей, осуществляют свои надежды лишь герои отрицательные. Таков закономерный итог эпохи, изображаемой в двух первых томах романа. Классическая тема литературы XIX века — тема краха иллюзий — развивается и Толстым в первых томах «Войны и мира». Роман и остался бы новым вариантом этой *обыкновенной истории* или новым вариантом темы «лишнего человека», если бы герои не встретились с *необыкновенной* эпохой. Те герои, которые без этого необыкновенного обстоятельства остались бы только «лишними людьми», оказываются как раз не лишними, а *необходимыми* при поэтическом состоянии мира. И, наоборот, те герои, которые в обычное, будничное время являются людьми, так сказать, необходимыми, оказываются *лишними* при поэтическом и героическом состоянии мира, как оказался лишним Билибин или весьма энергичный, хлопотливо суетящийся кандидат в народные вожди граф Растопчин, по-своему «наполеоновская» деятельность которого презрительно отбрасывается эпохой народного, сурового, простого исторического действия.

Главным критерием нужности или ненужности человека в великой эпохе и является его открытость или замкнутость для общего. И главные исторические фигуры эпопеи — Наполеон и Кутузов — противостоят один другому как обобщенные образы, с одной стороны, наибольшей непроницаемости к жизни, к людям, а с другой стороны — наибольшей открытости для жизни и для людей. Оценивать персонажей толстовского романа, прослеживать «историю души» главных героев и следует, руководствуясь этим главным критерием.

НАВСТРЕЧУ ВСЕМУ МИРУ!

Толстой еще в «Юности» открыл одну из сторон человеческого общения, которую он назвал *пониманием.* «Сущность этой способности состоит в условленном чув-

стве меры и в условленном одностороннем взгляде на предметы. Два человека одного кружка или одного семейства, имеющие эту способность, всегда до одной и той же точки допускают выражение чувства, далее которой они оба вместе уже видят фразу; в одну и ту же минуту они видят, где кончается похвала и начинается ирония, где кончается увлечение и начинается притворство,— что для людей с другим пониманием может казаться совершенно иначе. Для людей с одним пониманием каждый предмет одинаково для обоих бросается в глаза преимущественно своей смешной, или красивой, или грязной стороной. Для облегчения этого одинакового понимания между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже — слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют. В нашем семействе, между папа и нами, братьями, понимание это было развито в высшей степени. Дубков тоже как-то хорошо пришелся к нашему кружку и *понимал*, но Дмитрий, несмотря на то, что был гораздо умнее его, был туп на это. Но ни с кем, как с Володей, с которым мы развивались в одинаковых условиях, не довели мы этой способности до такой тонкости. Уже и папа давно отстал от нас, и многое, что для нас было так же ясно, как дважды два, было ему непонятно. Например, у нас с Володей установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: *изюм* означало тщеславное желание показать, что у меня есть деньги, *шишка* (причем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба *ш*) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т. д. и т. д. Но, впрочем, значение зависело больше от выражения лица, от общего смысла разговора, так что, какое бы новое выражение для нового оттенка ни придумывал один из нас, другой по одному намеку уже понимал его точно так же. Девочки не имели нашего понимания, и это-то было главною причиною нашего морального разъединения...»

Способность *понимания* есть условие полноты общения; отсутствие этой способности означает разъединение. «Уже и папа давно отстал от нас» — это означает все большее отчуждение сыновей от отца. Способность эта,

как видим, не обязательно связана с умом,— Дмитрий был гораздо умнее Дубкова, но был *туп* на понимание. Неспособность умного Дмитрия к *пониманию* свидетельствовала, впрочем, и об односторонности, отвлеченности его ума, неотделимой от некоторой душевной тупости, недостаточной проницаемости для жизни и людей. Это всегда связывается у Толстого с эгоцентрическими чертами характеров персонажей.

Тонкость оттенков *понимания*, до которой *доработались* Николенька Иртеньев и его старший брат Володя, свидетельствует о тесноте, полноте общения между ними и до известной степени — об их душевном богатстве: ведь все эти мелочи, словечки, выражения лица — все это означает расширение и обогащение их совместного постижения жизни, понимания других людей, душевных движений, причем таких, для которых порою и невозможно найти общепринятые слова и общелогические определения. Понимание — один из составных элементов своеобразной атмосферы, окружающей каждого человека; чем крепче внутренняя связь в семье или в том или другом круге людей, тем более развито у них такое, как бы внелогическое, понимание. Для Наташи *логический* ход мыслей Пьера в их разговорах всегда служил вернейшим признаком того, что что-нибудь было неладно между нею и мужем; и когда она, увлекаясь его примером, тоже начинала логически доказывать и рассуждать, то она знала, что это непременно поведет к ссоре. Способность понимания в разъединенных, *глухих* семьях или совсем отсутствует, или развита в слабой степени, нередко подменяясь как раз обилием логических разговоров, споров, взаимных убеждений и доказательств. В эгоистических семьях, с узким кругом интересов, существует свое «понимание», но оно бедно и узко, в нем отсутствует радость *совместного своеобразного постижения окружающего мира и людей*, постижения, накладывающего свой, неповторимый отпечаток на узнаваемые предметы и явления, радость узнавания самого себя в другом. Можно представить, например, характер «понимания» в семье Берга и Веры — этой классической *мещанской* семье; Герцен считал главным признаком мещанства исключение из жизни общечеловеческих интересов.

Понимание было высоко развито в семье Ростовых, и душою этого понимания была Наташа.

Роль образа Наташи в «Войне и мире» исключительно велика. Она — сама душа радостного человеческого общения. Она в наибольшей степени воплощает в себе широту и богатство самой жизни, в ней счастливо сочетается страстная жажда настоящей, широкой, полной жизни *для себя* — с желанием такой же жизни для *всех*; ее полнота жизни *требует* полноты жизни всех вокруг нее как условия ее счастья; поэтому ее любовь к себе означает и любовь к людям; душа ее открыта для всего мира. Она наделена способностью прямого, непосредственного постижения самой сути явлений, оттенков человеческих отношений, удивительным тактом действительности; она не сделает ни одного ложного шага в отношениях с людьми, способного обидеть их, хотя себя самое она способна погубить,— эта черта так ясно сказалась в ее увлечении Анатолем. Она способна, в своей жажде *настоящей любви*, безоглядно, по-ростовски доверчиво, стремительно и восторженно сжечь за собой все свои корабли; в этом, как и во многом другом, из всех героев романа Наташе ближе всех по душевному складу Пьер Безухов. Самое важное свойство Наташи и заключается в том, что ее стремление к полной, душевно богатой жизни *для себя* оказывается вместе с тем стремлением к полной, настоящей жизни *всем миром*. Быть может, самая удивительная победа «Войны и мира» как *философской поэмы* и заключается в том, что художнику удалось показать, как в душе этой очень простой девушки (семье Ростовых автор вначале предполагал дать фамилию *Простые*), отнюдь не задумывающейся над мировыми вопросами, заключено мировое содержание. В образе Наташи Толстой поэтически решил многие свои коренные философские, этические проблемы, и в их числе одну из самых важных для него: соотношение между эгоизмом и мировым началом.

Образ Наташи играет в романе и важнейшую композиционную роль, соединяя различные линии героев, являясь тем *сводом*,— употребляя выражение Толстого, высказанное в связи с «Анной Карениной»,— без которого произведение не могло бы существовать как целое. Наташа — живое воплощение самой сущности человеческого единения. Степень душевной близости того или другого героя «Войны и мира» к Наташе является вернейшим критерием его оценки. Мера душевной близости

к Наташе — это одновременно и мера близости к мирскому началу.

По Толстому, все характеристики человека, вроде: «добрый или злой», «умный или глупый», «хороший или плохой» и т. д. и т. п.— слишком текучи, непрочны; положительное слишком легко превращается в отрицательное, и наоборот; человек сейчас один, а через мгновение другой,— да и вообще «люди, как реки», у всех содержание одно, только «протекает» оно со своими извивами. Словом, все подобные оценки, по убеждению Толстого, действительно *релятивны.* Но есть, с его точки зрения, единственное *точное* для измерения ценности человека: это именно его отношение к общему, его чувство ценности и необходимости дружественной связи между людьми, мера способности войти в общее, во всех людей и в каждого данного человека. Этот критерий включает в себя и все другие возможные критерии. Самое страшное для Толстого, вызывающее у него даже физическое отвращение, как у Гоголя вызывала отвращение мысль о мертвечине,— это эгоизм. Презрение Толстого к жизни только для себя было настолько сильным, что он, для которого каждый человек являлся самой высокой ценностью только потому, что это человек, в своем «Холстомере» с мужицкой прямотой противопоставил барину, прожившему всю свою жизнь *в свое брюхо*, лошадь как существо, более связанное и с природой и с людьми, чем пившее и евшее тело барина.

И вместе с тем одно из самых глубоких и прочных убеждений Толстого заключалось в том, что человек, если он настоящий человек, *живет для себя.* Недоверие Толстого к «самоотверженню», к отрицанию себя «во имя людей» было не менее сильным, чем отвращение к эгоизму. В «самоотречении», отказе личности от себя и своего счастья он видел фальшь, прикрывавшую эгоизм, который от маскировки становится еще более уродливым.

Автор «Войны и мира» говорит о двух эгоизмах — фальшивом, уводящем от людей и от мира,— и, с другой стороны, об эгоизме как о естественном начале жизни. Без *такого* эгоизма, по его убеждению, не может быть прочным и надежным никакое дело, никакая реальная деятельность; без такого эгоизма не может быть настоящего, искреннего человеческого общения. Отсут-

ствие эгоизма в любом деле, в любом человеческом поступке для Толстого означало противоестественность, «фальчь», отрыв от *общего*. Говоря об эгоизме в положительном смысле, Толстой проводит свою постоянную мысль о том, что только личный стимул, кровный личный интерес может быть основой истинно человеческой деятельности и подлинной, а не фальшивой человечности в отношениях между людьми.

Объясняя неудачно сложившуюся жизнь Сони, Наташа говорит, что чего-то Соне недоставало,— *может быть, эгоизма.*

Соня *любит* «жертвовать собой»; она говорит Наташе о своем отношении к ростовской семье: «Я так благодарна вам, что рада бы всем пожертвовать, да мне нечем...» Эти слова, как и все слова, произносимые персонажами Толстого, глубоко связаны с самою сущностью данного образа и всей идеи произведения. Соне *нечем пожертвовать*, потому что в ней нет эгоизма — той страсти настоящей, полной жизни для себя, которая стремится охватить, включить *в себя всё*, жизнь всех людей. Так, Наташа хочет, подхватив себя под колени «туже, как можно туже», полететь, в одну прекрасную лунную ночь, какой «никогда, никогда не бывало», навстречу всему миру! Для Наташи каждое мгновение жизни — неповторимая и великая ценность, потому что *такого* мгновения «никогда, никогда не было» и не будет; и в каждом мгновении по-своему — всегда по-разному — заключено для нее все. Мир Наташи — это весь мир. О, ей-то было бы *чем* пожертвовать! Но она никогда не «жертвует собою», не «самоотрекается»,— разве можно, в самом деле, жертвовать всем миром! Она и не знает, что значит «самопожертвование», этот, оказывающийся в конечном итоге таким унылым, пафос жизни Сони.

Но зато именно она, Наташа, со страстью и безоглядностью всей своей ростовской натуры развязывает все сложенное на возы имущество Ростовых, и без того уже почти в конец разоренных, стоящих впрямую перед бедностью, для того чтобы освободить повозки для раненых. Соня *связывает* вещи, чтобы хоть что-нибудь сохранить, а Наташа *развязывает*, испытывая при этом радость общения со всем миром. Когда связывали вещи, ей было скучно участвовать в этом, хотя с присущим ей свойством целиком входить в дело, которым она занята

в эту минуту, она вошла в суть и этого дела, и ее указания были самыми толковыми. Но души ее тут не было, в то время как душа Сони была именно в связыванье. Зато в развязыванье вещей Наташа вложила всю себя, и ее радость при этом была радостью свободы от всего мелкого, узкоэгоистического, внешнего, от всего, что порабощает людей, тою радостью свободы, которая так свойственна Пьеру и о которой Толстой говорит, что это — чисто русское чувство, когда все удобства жизни, все, что так ценится людьми, оказываются ценными только тем наслаждением, с каким можно все это бросить. Душа Наташи — в этом захватывающем счастье освобождения от всего того, перед чем преклоняются все Берги на свете: берговская шифоньерка, конечно, символична. Душа этой простенькой девочки была душою самого мира, и от этого было так радостно этой душе,— лично ей, эгоистически ей, именно *ей* было радостно. Не звучит ли во всех подобных моментах «Войны и мира» внутренняя тема Толстого, которая развернется после «перелома»,— счастье освобождения от всех шифоньерок ветхого, злого, глупого, осточертевшего Толстому мира с его мертвенным и мертвящим эгоизмом,— то счастье освобождения, о котором мечтал и для себя сам Толстой! Для Толстого его *поэма* «Война и мир» была поэмой преображения мира. Все *вещи*, все скрепы душного эгоистического мира зовут к одной радости — радости *развязаться* с ними!

Поистине все в «Войне и мире» соотносится одно с другим, нет ничего, что не откликнулось бы в другом. Наташа и Пьер перекликаются на протяжении всего романа друг с другом,— в самых важных, решающих моментах, таких, как это счастье освобождения. И все подготовляет нас к тому, что только Пьер достоин Наташи из всех, приближавшихся к ней, и только с Пьером Наташа может найти *свое* счастье. Счастье людей — только в естественном, только в своем,— когда *свое* вместе с тем оказывается всем миром.

Образ Наташи подтверждает мысль Чернышевского о том, что прекрасное — это *жизнь*, какою она *должна быть*, это прекрасное существо, в котором воплощается наше представление о том, какою должна быть жизнь. Наташа и есть прекрасное существо, воплощающее представление художника о том, какою должна быть жизнь.

Белинский назвал Татьяну Ларину гениальной натурой. Эту характеристику с еще большим основанием можно применить к Наташе Ростовой.

Соня всегда поступает разумно. Она поступает разумно и тогда, когда в ответ на приглашение Наташи — *полететь* вместе с нею! — говорит, что надо спать, уже второй час. Нет, разумеется, ничего плохого в этих ее словах. Но важна сама жизненная позиция Наташи и Сони, важно, кто во что́ вкладывает душу, важно различие жестов. Жест Наташи — развязыванье, жест Сони — связыванье. Соня не способна раствориться во всеобщем, броситься в бесконечное. Она сама *связана* — маленьким мирком, маленькой, хотя и честной, чистой, самоотверженной любовью к Николаю. В ее любви к Николаю нет ничего и никого, кроме них двоих — Николая и Сони. А любовь Пьера и Наташи проникнута поэзией всеобщего, хотя это и очень жадная, очень *личная*, собственническая, земная любовь.

Истинная, *человеческая*, земная любовь включает в себя любовь ко всему миру. В черновых вариантах к «Казакам» герой пишет приятелю письмо о своей любви к Марьянке, в котором иронизирует над платонической любовью. «Возвышенная, идеальная любовь!.. Испытывал я это натянутое, тоненькое одностороннее, личное уродливое чувство, я тоже думал, что любил так Анну Дмитриевну. Тогда я прикидывался, что люблю, любовался на свое чувство, и все делал я. Нет, теперь не я, не она, а через меня любит ее все, вся природа, весь мир божий, любовь эту вдавливает весь мир в мою душу, я чувствую себя частью всего целого, любя ее, и люблю всем, всем существом своим».

И Пьер и Наташа — страстные, увлекающиеся, воспламеняющиеся люди. Эти черты ведь и дали возможность Курагиным забрать и Пьера и Наташу в свой, курагинский плен.

Толстой-художник как бы ведет упорный спор с аскетами и ханжами всех видов, напоминая о том, что человек не может не жить чувственной жизнью. Чувственность перестает быть человеческой, если человек в своей любви к *ней*, к *нему* не любит весь *мир*. Тогда это — грубая чувственность Элен, страшная чувственность «Крейцеровой сонаты» — чуждость и враждебность жизни. Такова чувственность в том обществе, которое отчуж-

дает человека от мира, а значит, и от истинно человеческой любви.

«Казаки» близки «Войне и миру» тем, что в обоих произведениях развивается мечта об «идеальной» жизни людей. «Казаки» тоже представлялись Толстому *поэмой*, он даже пытался писать их стихами. Но все решение темы, вся проблема «Казаков» иные в сравнении с «Войной и миром». Герой «Казаков», увлекшийся идеалом простой жизни, естественной, как сама природа, в итоге остается со смутным, половинчатым выводом. С одной стороны, мир естественной простоты оказывается сильнее, выше героя с его постоянной раздвоенностью, рефлексией, внутренней фальшью; мир натуральности неизмеримо ближе к истинной человечности, чем то «общество», от которого он бежал сюда, «к горам» и к такой же свободной, прекрасной и гордой, как эти горы, Марьянке. С другой же стороны, герой чувствует неудовлетворенность и этим действительно прекрасным миром — прекрасным, как природа. Но природа не только прекрасна, а и жестока. Природа должна быть одухотворена, очеловечена,— только тогда и чувственная любовь, о которой пишет герой «Казаков» в своем письме, будет той высокой любовью, которой он жаждет. В сущности, Толстой стучится в дверь самого высокого идеала: *гуманизации природы и натурализации человека.* В «Казаках» он еще не мог воплотить свой идеал: у него не было жизненного материала для создания образа истинной действительности.

В «Войне и мире» художник по-своему решил и ту проблему, которую хотел решить в «Казаках». В эпическом образе *народа* «Войны и мира» выражено единство *природного, натурального — и высокочеловеческого,*— единство, какого еще не было в Ерошке, Лукашке, Марьянке. Это единство выражено и в образе Наташи, иначе Наташа и не могла бы быть живым воплощением эстетического идеала Толстого. Наташа как бы включает в себя Марьянку, как одну из сторон своего существа. Как и Марьянка, Наташа живет естественной жизнью, и в ней сильно то, что Толстой называл животной личностью человека. Вспомним дикий, животный, пронзительный визг Наташи на охоте: что́ в нем красивого? Так мог бы визжать звереныш. Но он все же прекрасен, этот Наташин неистовый визг, может быть

именно потому, что в нем нет ничего красивого. Он прекрасен потому, что как-то вовсе не противоречит образу Наташи; прелестью контраста с ее духовностью он так живо дает нам почувствовать всю ее юную и человеческую прелесть и всю жизненную полноту и целостность ее существа. Удивительно человечно то, что в Наташе пробудился звереныш. Он человечески мил, этот звереныш, напоминая о натуральности человека.

Эти мотивы толстовского творчества, конечно, имеют мало общего с христианским аскетизмом, с платонизмом; поэтому они и являются утверждением подлинной, человеческой связи человека с миром. Толстой не любил «идеальничанья», натянутости, фальши самоотреченчества во всем, в том числе в любви. Именно в «самоотреченческой», «возвышенной» любви, «скромно» любующейся своею возвышенностью и небесностью, Толстой видел искаженное личное начало, прячущийся, скрывающийся и потому, быть может, даже особенно *эгоистический* эгоизм.

Соня неповинна в таком уродстве, но натянутость в ее «жертвовании» своею любовью несомненна.

Соня добра, самоотверженна. Она заботится о доме; она беззаветно, на всю жизнь преданна своему Nicolas. И Наташа любит ее, хочет ей счастья. Но Соня не может быть счастлива; в ее любви нет захватывающей, овладевающей эгоистической силы, какая есть в любви Наташи, потому что мир Сони узок и беден. Соня — чистенькая, кроткая, миленькая *проза*. Ее грациозность и женственность — это грациозность котенка в начале романа, который становится скучноватой «осевшей» кошкой в эпилоге (ничего, ничего не забывает Толстой), привязанной, как и полагается кошке, скорее к дому, чем к людям. Бедная Соня,— которая ведь ни в чем, ни в чем не виновата! — как-то оказывается всем немного мешающей, всем она немножко поперек горла, со своей упорно унылой позой за самоваром, со своей несчастливостью. «Прав тот, кто счастлив»,— записал Толстой в своей записной книжке 18 января 1858 г.

Впрочем, нельзя все же сказать, что Соня так уже совсем, ни в чем не была виновата: была фальшь в ее пожертвовании своим счастьем. Соня отказалась от Николая как раз тогда, когда обозначалась невозможность женитьбы Николая на княжне Марье в связи с появив-

шейся надеждой на выздоровление князя Андрея и на его брак с Наташей. Соня при этом даже не очень сознавала, что фальшивит перед самою собою: она с радостью отдалась своему любимому, обычному для нее настроению самопожертвования. Но ведь в этом самопожертвовании таился расчет, был эгоизм,— не тот очаровательный, прямой, естественный эгоизм Наташи, который восхищал Толстого в Танечке, сестре Софьи Андреевны, послужившей отчасти прототипом Наташи; Толстой видел в Танечке *прелесть наивного эгоизма и чувственности;* и Фет посвятил Танечке стихотворение, которое можно было бы посвятить и Наташе:

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
О том, что ты — любовь, и нет любви иной...

Наташа не знает никаких расчетов.

Так или иначе, а Соня все же отказалась от своей любви; это действительно было самоотвержением,— пусть полуискренним. И вот — Соня в чем-то *неправа*, хотя и ни в чем не виновата. Соня не участвует в поэзии 1812 года, не откликается на нее, выключена из тайного толстовского мотива «преображения мира». Счастливыми оказываются те, кто нашли себя в эпохе, проверившей всех и каждого: Пьер и Наташа. Постепенно назревавшее отчуждение Наташи и Сони друг от друга, столь дружных в начале романа, совпадает с отчуждением Сони от общего, поэтического и мирового. Соня не нашла себя, потому что не нашла общего.

В дневнике Толстого (3 марта 1863 г.) есть знаменательная запись, показывающая, как перед самым началом работы над «Войной и миром» художник пытался уяснить для самого себя свои коренные идеи, над которыми будет работать его мысль в романе: «Так называемое самоотвержение, добродетель есть только удовлетворение одной болезненно развитой склонности. Идеал есть гармония. Одно искусство чувствует это. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот прав! — Человек самоотверженный слепее и жесточе других».

Не видеть себя — значит не видеть других. Вот почему «человек самоотверженный» *слепее* других. Если ты отвергаешь себя как личность, призванную к счастью,

то чтó тебе стоит отвергнуть и настоящее, естественное человеческое счастье других, утопив его в ханжеских призывах к самоотреченню! Вот почему «человек самоотверженный» *жесточе* других. *Идеал* есть *гармония себя и мира.*

Наташа — жадная, ей нужно все. В своих записях Толстой, нежно-шутливо улыбаясь своей Наташе, в которую он влюблен и в которую, вслед за ним, влюблен весь мир, писал, что ей нужен муж, и не один, а два. Как прелестна Наташа, когда, уже совсем разлюбив Бориса Друбецкого (которого она, впрочем, и не любила), поняв, что он узок, как столовые часы, все же *не отпускает* его от себя, держит в своей власти! Для Бориса это возвращение к юношеской влюбленности в Наташу означает последнее колебание в выборе между настоящей жизнью и любовью — и той мертвечиной, которая ожидает его: продажей себя нелюбимой богатой жене, убийством в себе всего живого для карьеры. Наташа чувствует все это, и ей хочется и понять себя, свою прежнюю детскую влюбленность в Бориса, и ее забавляют его колебания, и ей хочется помучить его за его будущее,— да и просто она жадна, как женщина, наслаждающаяся своею властью, ей не хочется так легко отпустить от себя жертву. И поделом Борису! Во всех этих своих чувствах она становится даже загадочной для ее матери, с которой она беседует о Борисе в одно из своих обычных ночных посещений своей maman,— загадочной, как те сфинксы из красного дерева, вырезанные на углах кровати, на одного из которых, прямо и неподвижно глядя перед собою, смотрит Наташа. Ей не хотелось «отпустить» и Денисова, когда тот сделал ей, девочке, предложение, хотя на вопрос матери, влюблена ли она в него, она ответила, что не влюблена... *должно быть,* не влюблена. Она очень жадна, эта Наташа! Ее корни в жизни очень крепки. И только мать догадывается, что этот «избыток чего-то» в Наташе опасен,— избыток жизни, любви,— и боится за нее, материнским знанием предвидя, что много будет горя у этой девочки.

Заострение в толстовском творчестве темы эгоизма как необходимости личного счастья для каждого человека было превратно понято Плехановым. Он провозгласил Толстого одним «из самых гениальных и самых

крайних представителей индивидуализма нового времени»[1]. Не видя демократической, крестьянской основы толстовского творчества. Плеханов не понимал главного в Толстом, так гениально-остро раскрытого Лениным. Плеханов не видел, что Толстой поставил в своем творчестве *коренные вопросы всей жизни человечества.* В представлении Плеханова, Толстой был *слабым мыслителем* и *великим художником.* Это представление является принципиально ложным, так как из него следует вывод о возможности великого искусства без великой мысли. Великий художник всегда и великий мыслитель, разумеется, в сфере своего, художественного мышления. В словах Ленина о том, что Толстой поставил в своем творчестве конкретные вопросы демократии и социализма, содержится прямое указание на то, что Толстой был великим мыслителем. И вместе с тем Ленин подчеркивает, что Толстой смешон как пророк, то есть как реакционно-утопический догматик,— в этом качестве он одинаково смешон и в своей публицистике, и в своем художественном творчестве.

Плехановское деление Толстого на *художника* и *мыслителя* в корне отлично от ленинского целостного подхода к Толстому, вскрывающего одни и те же по своей природе кричащие противоречия и в толстовской публицистике, и в толстовском художественном творчестве. Так, фаталистическая, пассивистская концепция истории в «Войне и мире» вступает в разительное противоречие с пафосом активного исторического действия народа, с мечтой о великом общем деле. Подобные противоречия являются, таким образом, не противоречиями между проповеднической публицистикой и художественным творчеством Толстого, а противоречиями внутри и публицистической и художественной мысли писателя.

Положения Ленина о кричащих противоречиях Толстого некоторые зарубежные литературоведы объявляют *неимманентными* Толстому. Дескать, внутри самого себя Толстой и в своем «учении», и в своем художественном творчестве последователен, внутренне логичен. Он отрицает весь данный общественный строй и предлагает свой

---

[1] «Л. Н. Толстой в русской критике», Гослитиздат, М. 1960, стр. 325.

способ борьбы с этим строем: уход от всего государственного, прямой отказ от подчинения государству в тех его требованиях, которые ведут к участию в насилии над людьми, нравственное самоусовершенствование и т. д. С точки зрения революционной борьбы за социализм и коммунизм, мол, действительно нельзя не видеть противоречий у Толстого: писатель доказал порочность всего общественного строя, и, вопреки этому, сам же призвал к отказу от революционной борьбы за уничтожение этого строя. Но, утверждают противники ленинского анализа Толстого, есть полная последовательность, безупречная логическая связь между *проклятием* данному общественному и государственному устройству и *уходом* от всего этого устройства, даже своеобразной формой *борьбы* против него, выражающейся в прямом отказе от участия в насилиях. Что же касается отрицания революционной борьбы, проповедуемого Толстым, то это, так сказать, лишь разногласия в вопросе о средствах борьбы с отвергаемым общественным устройством: Толстой боится всякого насилия, полагает, что ответ на насилие насилием принесет еще большее зло. Таким образом, со своей точки зрения он логичен, и обвинять его в противоречии — значит отбрасывать внутреннюю логику писателя, подменять критерий суждения, оценивать явление не изнутри, не по его законам, а извне, по законам иной мысли. Именно так, в этом духе ставят вопрос в своих писаниях современные зарубежные «толстовцы», а также и те, кто, не являясь толстовцами, хотели бы обогатить свой арсенал антикоммунистической пропаганды «защитой Толстого» от ленинизма.

Но объективная *проверка художественностью* — решающая проверка. Положения Ленина о противоречиях *внутри* Толстого являются и гениальною *политической* и гениальною *эстетической* критикой.

Когда Чехов критиковал религиозный исход «Воскресения», похожий на столь же неожиданный евангельский вывод из идейных поисков Константина Левина, то Чехов не имел в виду полемику с религиозными воззрениями Толстого самими по себе, хотя, как атеист, Чехов и не мог сочувствовать этим взглядам. Чехов как художник критиковал евангельский вывод романа за резкое противоречие всему художественному целому произведения, всему поэтическому устремлению романа. Еван-

гельский исход, по мысли Чехова, не вытекает из художественной логики «Воскресения».

Художественно доказав всестороннюю враждебность общества отчуждения и разъединения — человеку и человечности, создав образную систему, проникнутую грозным бунтом против устоев этого общества, Толстой, в тех же своих художественных произведениях, вдруг выступает вразрез со своим бунтом и тем самым — со всем, что характеризует всю сущность, все своеобразие его образной системы. Он отказывается от динамичности, являющейся неотъемлемым свойством его поэтического мышления, свойством, получившим такое полное и свободное развитие в «Войне и мире». В этом романе все находится в движении, устремляясь в бесконечную даль никогда не останавливающейся жизни. Наташа — воплощение стремительности самой жизни, ее непрерывного движения. Толстой-художник, останавливающий движение жизни, движение мысли,— какое, в самом деле, вопиющее противоречие!

На полном поэтическом ходу он резко, неожиданно хватается за тормоз, так что читатель не может не испытать грубого — *антихудожественного* — толчка, стукнувшись лбом об стену, вдруг недвижно ставшую на пути, и услышав явно *посторонний* голос (то ли Нагорной проповеди, то ли каратаевского благообразного сказа, зовущего к круглости во имя круглости): дальше дороги нет! Жизнь должна прервать движение, мысль должна остановиться.

Именно это чувство резкого обрыва художественной мысли испытывает читатель при чтении главы, где показывается, как Левина вдруг осенила абсолютная истина,— это Левина-то, с его мыслями о самоубийстве из-за отсутствия *общей идеи!* Левина, столь взыскательно недоверчивого ко всяким абсолютным истинам, ко всяким отвлеченным мыслям, не добытым в реальном практическом действии! Левина — с его неспособностью к самоуспокоению и самоудовлетворению, с его непрерывным движением духовной жизни,— свойствами, роднящими его с Пьером Безуховым и Андреем Болконским. Смысл евангельского вывода заключался как раз в остановке, неподвижности, исключающей возможность движения. Этот вывод, означавший примирение с данной действительностью, когда вдруг оказывалось, что в ней ничего

не нужно изменять, вывод, столь чуждый и всей натуре и всей предшествовавшей духовной работе героя романа, противоречил художественной сущности произведения. *Проклятие* обществу и *примирение* с ним — эти вещи столь же *эстетически* несовместимы, сколь антилогичны, антидиалектичны подобные же противоречия в толстовской философско-публицистической проповеди.

Нельзя не видеть антихудожественного противоречия между стремительно нарастающим отрицанием в ходе романа всех сторон жизни общества, несущего гибель человечности, и таким исходом, который означал даже не спад этого бурного нарастания отрицания, а его превращение в *ничто* с точки зрения художественной реальности. Страстное художественное действие, не разрешающееся и даже *не сменяющееся* художественной антитезой бездействия, а останавливающееся, как бы взывая о необходимости разрешить его; итог, в котором нет не только ответа, но даже и переклички с промчавшейся грозной бурей — переклички, какая есть в антитезах движения и покоя, ночи и утра, шторма и штиля, действия и противодействия: вместо этого возникает «дурная» неподвижность, противоречащая и жизни и художественности. Не Толстому-художнику говорить человечеству: стоп! А он говорил это, в противоречии со всей неотразимой логикой своих образов, то есть в противоречии художника с самим собою. Толстовские итоги и выводы не включали в себя реального содержания духовного пути, пройденного героями, а уходили в сторону от этого пути; поэтому итоги и выводы оказывались и вне развития фабульно-сюжетных линий. Невключенность реального художественного содержания в итоги произведения свидетельствовала и о художественной необоснованности, неоправданности этих итогов, и о противоречиях в самих поисках героев.

Конкретность толстовских произведений подтверждает и точность и имманентность Толстому ленинского анализа.

Ленин объяснил противоречия художественной и публицистической мысли Толстого противоречиями самой русской действительности, особенностями положения и сознания патриархального крестьянства в эпоху назревания революции. Ленин блистательно показал, что утверждения о «монолитности» Толстого, исходившие из

либерально-меньшевистского лагеря, по сути означали и отрицание тех противоречий объективной действительности, которые вели к революции. Рассуждения некоторых современных зарубежных литературоведов о полной, законченной «в себе», логической стройности, последовательности Толстого, художника и публициста, воспроизводят те представления, несостоятельность которых была раскрыта Лениным более полувека тому назад.

ПЕТИНА МУЗЫКА

Толстой глубоко чувствовал противоречие между сущностью искусства и действительностью разъединенного общества. Искусство представлялось Толстому могущественным по своему влиянию на людей; влияние это может быть прекрасным, но может быть и страшным.

Сущность искусства, обнаженнее всего выступающая в музыке, заключается в *сгустке действия.* Музыка обладает могуществом вызывать в людях такие силы, которые стремятся к действию, равному страсти и красоте самой музыки.

Действительность шестидесятых годов с ее страстью к великому историческому действию вызвала эту тему Толстого: противоречие между *действенной*, творческой природой искусства и действительностью, не дающей человеку возможности свободного творческого действия. Острота этой толстовской темы тоже была одним из свидетельств того, что творчество Толстого,— по ленинской характеристике,— явилось отражением эпохи подготовки революции.

Тема противоречия между искусством и действительностью развивалась уже в «Альберте»,— в странном, смешном и печальном противоречии между силою искусства, заключенной в этом несчастном и таком унизительно-счастливом музыканте, в этом гениальном юродивом, и его жалкой ролью в действительности, в которой он не может жить. Потому-то и испепелил его огонь искусства, что то был *только огонь искусства*, не могший слиться в яркий пламень с огнями самой жизни.

Искусство не может слиться с глухой, непоэтической, нетворческой действительностью. И поэтому все его по-

ложение становится ложным, как ложно положение музыканта в «Альберте». Действительность, лишающаяся искусства, тем самым свидетельствует о своей мертвенности: «если человечество живо, оно проявляет деятельность искусства»,— писал Толстой в своем дневнике (53, *81*). Все лица, окружающие испепеленного музыканта, люди из «общества», неизмеримо ниже его; они представляют действительность, лишенную музыки, лишенную творчества, а он — творчество, лишенное творческой, *музыкальной* действительности; поэтому и он, при его гениальности, все же представляет собою болезненность, уродство. Таково отношение между искусством и обществом: они не могут жить естественной духовной жизнью без слияния друг с другом; но для того чтобы слиться, и искусство и сама действительность должны быть свободным творчеством, свободным действием. В своих раздумьях о соотношении между искусством и действительностью Толстой, в силу его отталкивания от революции и вместе с тем в силу присущего ему стремления к великому социальному действию, не мог, в конечном итоге, не прийти к трагическому выводу о смешной, унизительной ненужности и даже вредности искусства во враждебной, чуждой искусству действительности.

В «Крейцеровой сонате» речь идет о том, что сила искусства в разъединенном обществе вызывает ложное и страшное возбуждение: ложное — потому, что не может разрешиться в могучем, адекватном страстном действии, творчестве, к которому зовет музыка; страшное — потому, что из-за невозможности найти естественное разрешение, отвечающее вызванным мощным силам, оно, это возбуждение, глухо бунтует в человеческой душе и находит выход в темных, разрушительных страстях, пагубных действиях, являющихся уродливым, безобразным эквивалентом великой страсти и великого действия. Отчужденное от действительности искусство, отчужденная от искусства действительность встречаются как смертельные враги; такая встреча отдает запахом преступления, запахом убийства.

Толстой с такою силою чувствовал неудержимую волю к действию, заключенную в природе искусства, что вряд ли мог не догадываться и о разрыве между волей к действию, заключенной в его собственном творчестве, и ее

бездейственным разрешением в его собственных произведениях. В Толстом, воплотившем в себе самом всю силу искусства и тем самым всю мощь воли к действию, искусство как бы само, по своим внутренним законам приходило к отрицанию самого себя за отсутствием возможности столь же сильного действия в самой действительности. Но толстовское отрицание искусства являлось следствием все тех же противоречий в его художественной и философской мысли, которые были раскрыты Лениным. Отражение эпохи подготовки к величайшему действию: к революции,— и отрицание революции,— это противоречие не могло не отражаться и в раздумьях Толстого об отношениях между искусством и действительностью.

Трагедия личной жизни Толстого заключалась не только в противоречии между невозможностью для него примириться со своим привилегированным положением богатого человека и трудностью освобождения от этого положения,— освобождения, неизбежно связанного для Толстого с нарушением закона христианской любви к ближнему по отношению к своей собственной семье. В конце концов *это* противоречие он разрешил: он отказался от права собственности на свои сочинения, отказался от богатства, ушел от семьи.

Графиня Марья Ростова в эпилоге «Войны и мира» не согласна рисковать благополучием своих детей, своей семьи во имя «общего блага», она противопоставляет два долга христианина: заботу об общем благе и заботу о своих самых близких и решает дилемму в пользу заботы о своих детях, своей семье, считая это более христианским. Наташа и Пьер занимают иную позицию. Нечто близкое этой дилемме возникнет перед самим Толстым в его личной жизни. И он, в конечном итоге, решит вопрос не так, как решает его графиня Марья.

Но было другое противоречие, мучившее его: противоречие между его жизнью художника, то есть *творческой* жизнью, и жизнью подавляющего большинства человечества, лишенного возможности творчества, прежде всего — возможности свободного творчества действительности. В сосредоточении творческого богатства у немногих Толстой тоже видел неравенство, неестественность привилегированности. И это еще больше утверждало его в мысли о противоестественности, ненужности искусства, не сливающегося с жизнью.

Но в «Войне и мире» художник выразил иную мысль: мысль о возможности слияния искусства с реальной действительностью.

В «Войне и мире» нет *тоски* по музыке жизни, горечи противоречия между музыкой и глухой действительностью.

Тоска по музыке жизни — эта тема, после Толстого, особенно остро была развита Блоком, с его отвращением к *немузыкальной* действительности и с его порывом: *слушайте музыку революции!* Счастье Колумбова открытия новой земли — земной, реальной и вместе с тем *музыкальной* действительности, действительности всеобщего творчества, великого действия было счастьем «Двенадцати». Эта поэма была признанием самой поэзией поэтического характера новой действительности, радостью слияния поэзии с жизнью.

Для Толстого такою радостью была «Война и мир», где, как писал В. Вересаев, «все живут одною общею, объединенною, торжественною жизнью» [1]. *Торжественная музыка самой жизни* звучит в романе. Вслушаемся в лейтмотив.

Удивительную музыку слышит Петя Ростов. В сказочную ночь волшебного преображения мира в *Петиной музыке* все *сопрягается* в гармонии того единственного, что достойно называться счастьем,— в симфонии величавого и дружного общего действия, предвещающего единение всего мира. В Петиной музыке и *участвует весь мир,*— и вся природа, тоже волшебно, человечески преображенная.

«Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля...

...Петя стал закрывать глаза и покачиваться.

Капли падали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то.

— Ожиг, жиг, ожиг, жиг...— свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услыхал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн. Петя был музыкален, так же, как и Наташа, и больше Николая, но он никогда не учился музыке, не думал о музыке, и потому мотивы, неожиданно приходившие ему

---

[1] В. В. Вересаев, Сочинения, т. 2, Гослитиздат, 1947, стр. 626.

в голову, были для него особенно новы и привлекательны. Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что́ называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что́ такое фуга. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы,— но лучше и чище, чем скрипки и трубы,— каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались, то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное.

«Ах, да ведь это я во сне»,— качнувшись наперед, сказал себе Петя. «Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй, моя музыка! Ну!..»

Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. «Ах, это прелесть что́ такое! Сколько хочу и как хочу»,— сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов.

«Ну, тише, тише, замирайте теперь». И звуки слушались его. «Ну, теперь полнее, веселее. Еще, еще радостнее». И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки. «Ну, голоса, приставайте!» — приказал Петя. И сначала издалека послышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли, росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте.

С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и вжиг, жиг, жиг... свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него.

Петя не знал, как долго это продолжалось: он наслаждался, все время удивлялся своему наслаждению и жалел, что некому сообщить его».

Эта музыка детского полусна, полуяви — музыка мирового согласия — единственная настоящая правда, к которой стремится человечество, и она свободно и открыто звучит только в такие минуты исторической жизни, когда сама жизнь становится музыкой, всеобщим действием.

В приведенном тексте каждое слово полно глубокого внутреннего значения: и то, что каждый инструмент играл отличное от других, *свое*,— и *сливался* с другими, и опять выражал свое особое, чтобы вновь слиться,— подобно тому как Наташин эгоизм сливается с жизнью мира, оставаясь самим собою; и общее равномерное торжественное усилие — не идиллии, а героического преодоления, согласного напряжения сил; и необычная красота и новизна этой музыки; и указание на то, что Петя был *так же* музыкален, как Наташа, и *больше* Николая: здесь свойство *музыкальности* означает умение слушать музыку мира; и то, что Петя, со своей ростовской общительностью, хотел бы немедленно всем рассказать о своей радости, сообщить ее всем; и то, что Пете и страшно и радостно было от величия и силы необычного, мирового оркестра.

Петя чувствует, что он сам управляет своею музыкой, сам творит ее: «Валяй, моя музыка. Ну!..» Не должна ли и вся действительность быть такою, чтобы каждый и чувствовал себя и был ее дирижером, творил ее! И только такая действительность делает всех людей художниками,— подобно тому как героическая действительность, действительность общего согласного исторического действия сделала музыкантом Петю, никогда не обучавшегося музыке.

В «Войне и мире», в отличие от других произведений Толстого, музыка, искусство не противоречит жизни, а сливается с нею; тут нет разрыва между сущностью искусства, заключающейся в страстном зове к действию, к какому-то общему торжественному усилию, и действительностью: в самой действительности и совершается общее, согласное, равномерное торжественное усилие.

Так же как Петина музыка, так и пение и пляска Наташи входят в тему искусства, не противоречащего жизни, а сливающегося с нею; здесь, в «Войне и мире», призыв к красоте и торжеству жизни, составляющий сущность искусства, не остается без отзвука; здесь все *сопрягается*; так и искусство здесь сопрягается с жизнью.

Толстой, конечно, глубоко понимал исключительность увековеченного им исторического мгновения, *условность* этой встречи поэзии с поэтической действительностью. Он хорошо знал, что в исторической реальности 1812 года истинно поэтическим, *музыкальным* был героический порыв народа. Этому порыву, этой богатыр-

ской симфонии оскорбительно противоречила власть над народом несообразных уродцев, больших и маленьких извергов. Глубоко, всем существом живший жизнью народа, Толстой *сам в себе пережил* — в остром художественном сгустке — исторический опыт народа. Он прошел в своем художественном мире путь от героического торжественного подъема, сознания народом своего достоинства, своей решающей силы к возвращению все в ту же самую действительность разъединения, от которой, как показалось на мгновение, история устремилась к чему-то новому, истинно великому. Горечь и безвыходность «Анны Карениной» была как будто реакцией художника на радость и счастье «Войны и мира», на те обещания каких-то новых исторических путей, достойных значения народа, которыми поманила действительность конца пятидесятых — начала шестидесятых годов.

Тут было нечто, могущее напомнить по своей внутренней поэтической логике замысел трагедии, возникший у Грибоедова. Героем этой трагедии должен был быть крепостной крестьянин, один из многих истинных героев 1812 года, с возросшим чувством человеческого достоинства, сознания ценности своей личности, вынужденный вновь вернуться к рабской действительности, унизительность которой стала теперь особенно невыносимой. После поэтической мысли о торжественной эпопее 1812 года возникала мысль о трагедии, о разительном контрасте, конфликте между поэзией действительности, восторжествовавшей на короткое время, и сменившей ее прозой действительности. Такова общая художественная закономерность грибоедовского, народного по своему характеру, трагического замысла, близкая внутренней логике перехода Толстого от «Войны и мира» к «Анне Карениной». Этот переход Толстого из одной художественной атмосферы в совершенно иную и был в конечном итоге определен переходом жизни страны от подъема пятидесятых — шестидесятых годов к реальности утраты надежд и иллюзий,— к тому неумолимому, безлюбовному, *железному* пути человечества, на котором была раздавлена жизнь Анны Карениной.

Условность встречи в «Войне и мире» поэзии с поэтической действительностью, глубоко сознававшаяся автором, сказывается и в том, что в *Петиной музыке* звучит все же лишь мечта художника о мировом и мирном торжестве,

мировом и мирном общем деле,— только мечта: «ожиг-жиг» натачиваемой сабли напоминает о том, что идет жестокая война, и о том, что все же это — предсмертная музыка, предсмертная ночь: за нее, за эту музыку, Петя отдаст свою промелькнувшую в детских очарованных снах, в играх и дружбе с Наташей, в мечтах о мужестве мгновенную жизнь, так доверчиво и радостно стремившуюся к своей гибели.

«ПОРОДА РОСТОВСКАЯ»

Николай Ростов представлялся Толстому, уже в первоначальных записях характеристик персонажей, *даровитым и ограниченным. Даровитость* Николая — это его способность к общению, дар *понимания*, музыкальность, артистизм натуры, стремление быть частью какого-то *общего*. Все это духовно роднит его с Наташей. Он действительно *брат* Наташи, а это так много — быть *братом Наташи!* «Экая прелесть этот Николай!» — думает Наташа в минуты наибольшего их взаимного понимания, которые всегда вместе с тем являются и минутами их совместного понимания чего-то большого и общего; так, они оба глубоко и радостно поняли *общее*, русское и народное, в дядюшке, в атмосфере его жизни; и оба счастливы тем, что одинаково *поняли* это общее и большое. Так же глубоко, всем существом, Николай понял пляску Наташи, все то, что выражала эта пляска, весь ее смысл,— недаром он боялся, выйдет ли у Наташи то, что нужно? Он знал и понимал, *что* именно нужно.

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые pas de châle давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел и они уже любовались ею.

Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас пода-

ла ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, чт́о было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Характеристика Наташи, ставшей в исходную позицию для пляски, представляет собою поистине чудо толстовского одновременного охвата в *одном* — *множества* сторон. *Торжественность* в улыбке Наташи означает, что началось нечто большое и важное: воплощение общего, чт́о есть в душах разных людей,— общего склада жизни, общего в характерах, общего в представлениях о том, какою должна быть полная, настоящая жизнь,— *ладная*, яркая, широкая, неожиданная — стремительная, увлекательная, дружественная, любовная, простая, лукавая, веселая, торжественная: *жизнь! Гордость* в улыбке Наташи — это и артистическая гордость, гордость знания, что все будет сделано как надо, и гордость доверием и вниманием людей, и гордость женственности, и гордость за предстоящее дело. *Хитро-весело* улыбнулась она: мол, мы понимаем друг друга, мы знаем, что «подбираемся» к чему-то такому в душах людей, что скрывается в обыденщине, но без чего жизнь не жизнь,— к тому, что красит жизнь, что и есть цвет жизни, для чего и ст́оит жить. Народность Толстого сказалась и в этом уважительном слове: *дело*; это слово характеризует и авторское, и Анисьи Федоровны, и всех — отношение к Наташиной пляске; Анисья Федоровна тотчас подала Наташе *необходимый для ее дела* платок. Толстой проникает тут в тайны радостного, народного, праздничного общения людей. Именно *дело* — объединение людей — *сделала* Наташа своею пляской.

Так, в разных положениях и обстоятельствах, на всем протяжении развития романа мы видим Наташу в ее главной роли: вновь и вновь она — сама душа общения, единения людей и в радости и в горе. Ее пляска связана с темой героической эпопеи, отзовется в большой эпохе: ведь за тот склад, за то чувство настоящей, *ладной* жизни, какою она должна быть, за русское, народное,— выраженное и в Наташиной пляске,— будет вестись народная война против того, что презрительно-чуждо, враждебно всему этому складу, всему этому стремлению жизни.

И Николай тоже всем существом включен во все это

общее, что связано и с пляской его сестры, и со всем строем жизни, эстетизируемым этой пляской, со всем тем, что есть в душе и Анисьи Федоровны, и всех других. Он *понимает* все это. Наташа сопоставляет понимание Николая с пониманием другого, близкого ей и любимого ею человека, ее жениха, отсутствующего, далекого князя Андрея. Вдруг «другой, новый строй мыслей и чувств поднялся в ней. «Что́ значила улыбка Николая, когда он сказал: «уж выбран»? Рад он этому или не рад? Он как будто думает, что мой Болконский не одобрил бы, не понял бы этой нашей радости? Нет, он бы все понял. Где он теперь?» — подумала Наташа, и лицо ее вдруг стало серьезно. Но это продолжалось только одну секунду. «Не думать, не сметь думать об этом»,— сказала она себе и, улыбаясь, подсела опять к дядюшке, прося его сыграть еще что-нибудь».

Мысль о князе Андрее вызвала у Наташи совсем особый строй мыслей и чувств, идущий вразрез с атмосферой веселья,— последнего Наташиного безоблачного веселья: она предчувствует, что никогда уже больше не будет так счастлива. Что-то есть неладное в том, что князя Андрея нет здесь, с ними,— он все время присутствует тут, потому что здесь во всем дано его отсутствие. Тревога, вдруг сжавшая сердце Наташи «среди веселых, недумающих минут», как говорит Гоголь,— смутное недоумение, сознание какой-то ложности в том, что князя Андрея нет с нею и со всеми,— «Где он теперь?» — чувство, настолько серьезное и так явно грозящее увести Наташу из этого, родного для нее круга радости, ясной, естественной жизни, что она даже запрещает себе «думать об этом». Эти чувства вызвали у нее самой вопрос: а *понял* ли бы князь Андрей все то, что понимают Николай, и Анисья, и все? И она отвечает себе: «нет, он бы все понял». Но уже сама возможность такого вопроса, связанная с чувством чего-то неправильного в его отъезде на целый год,— и ее раздумье над значением улыбки Николая,— все это говорит о том, что не так прост вопрос о даре *понимания* у князя Андрея. Да, он *понял* бы,— но, видимо, не так непосредственно и прямо, как Николай.— *Мой* Болконский понял бы,— мысленно отвечает Наташа Николаю. Но для того, чтобы князь Андрей действительно стал *ее* Болконским, ему понадобится еще долгий и трудный путь; многое нужно ему будет еще отбросить, от многого отказать-

ся, многое обрести — для того, чтобы *завоевать* возможность прямого, непосредственного понимания души Наташи.

Узнав об одном поступке Николая, характерном для его прямой, открытой, благородной натуры, Денисов говорит ему: дурацкая ваша *порода ростовская*; говорит со слезами на глазах, вызванными тем, что Николай своим поступком так живо напомнил Денисову ту девочку, в которую он был неудачно влюблен. Денисов — сам открытый, прямой и простой — глубоко чувствует *ростовскую породу*, он влюблен, как он говорит старой графине, во всю семью Ростовых.

Общие свойства «ростовской породы» по-разному проявляются у каждого из Ростовых. Вот старый граф Илья Андреевич. Князь Василий Курагин говорит Анне Михайловне Друбецкой, что он никогда не мог понять, как это Наташа,— теперь старая графиня, за которой ухаживал когда-то сам князь Василий,— могла выйти замуж за такого грязного медведя, как граф Илья Андреевич. Ведь это — «personnage complètement stupide et ridicule» — абсолютно глупый и смешной субъект. И княгиня Анна Михайловна, подруга детства графини, живущая в доме Ростовых, на их средства экипирующая своего Бориса, тут же угодливо «защищает» старого графа тем, что он все-таки добряк, «трогательно улыбаясь, как будто и она знала, что граф Ростов заслуживал такого мнения, но просила пожалеть бедного старика».

Но, в самом-то деле, можно ли найти хоть что-нибудь серьезное в этом и впрямь как будто только простоватом, чтобы не сказать — глуповатом, смешном добряке, с его засаленной соусом жилеткой, хлопотливо восторженном устроителе праздничных обедов на множество персон, домашних театров, грандиозных охот, в этом разорителе своего семейства, которое он нежно любит? Но присмотримся все же к веселому патриарху «ростовской породы», с этой его манерой, молодецки расставив ноги, положить руки себе на колени с тем видом человека, любящего и умеющего пожить, столь мало идущим к его положению. Под своей сияющей, самоуверенной беспечностью он скрывает постоянно гложущего его червя — сознание своей вины перед семьей,— и все же не может не быть таким, каков он есть. Он расцветает в пирах и праздниках, кормит целые стаи прихлебателей, быстро шагая к полному разо-

рению. Вся душа его жаждет одного: чтобы все вокруг него были довольны, веселы, дружны, чем-то объединены,— не только вкусными обедами, в которых он знает толк, а и чем-то еще хорошим, молодецким. Он плачет слезами умиления, когда чувствует эту радость чего-то общего,— а чего именно, он и сам не знает, да и не думает об этом. Так, весь обед, устроенный им по доверию клуба в честь Багратиона, он проплакал слезами восторга и упоения — упоения в *обоих* смыслах этого слова: вино само по себе ему и не нужно. Он *приобщается* — вот весь смысл и радость его жизни. Он плачет слезами приобщения. Больше ему ничего не нужно от жизни, решительно ничего. Он простодушен. Он здоровается одинаково радушно со всеми, самыми высшими и самыми низшими. По-крестьянски о нем можно сказать: «мирской человек». У него ни для кого ни в чем нет отказа. Да и вся его радость в том, что у него ни для кого ни в чем нет отказа. Хлебосольный чудаковатый патриархальный барин старой Москвы — это, кажется, и все, что можно о нем сказать, глядя со стороны, а если глядеть презрительным и ревнивым взглядом хитрого и ловкого в делах князя Василия, то он и в самом деле представится каким-то чуть ли не кретином.

Но вот все свойства графа Ильи Андреевича — и его безоглядность, и широта саморазорения, самопогубления, и вот эта его радость приобщения,— словом, все, что в нем есть, тоже, как это происходит со всеми персонажами «Войны и мира», соприкасается с большой эпохой и тоже проверяется ею. И нужно сказать: кто — как, а старый граф Ростов *приобщился* к великому времени. Все его свойства выступили в совершенно ином, новом смысле и значении. А князь Василий так и остался погруженным в свои личные расчеты и делишки.

Старый граф и тут остался, конечно, самим собою, проявились коренные свойства его натуры; но все вокруг другое, и, вместе с этим *всем*, Илья Андреевич — и тот же, и иной.

На грозные вопросы своей графинюшки, узнавшей, что по его распоряжению сняли вещи с двух повозок, чтобы повезти раненых, Илья Андреевич отвечает в том же, обычном для него, робком и виноватом тоне, в каком он всегда говорил с графиней, когда речь шла об очередном его, пагубном для семьи, разорительном поступке. «Гра-

финя же привыкла уж к этому тону, всегда предшествовавшему делу, разорявшему детей, как какая-нибудь постройка галереи, оранжереи, устройство домашнего театра или музыки, и привыкла, и долгом считала всегда противуборствовать тому, что выражалось этим робким тоном.

Она приняла свой покорно-плачевный вид и сказала мужу:

— Послушай, граф, ты довел до того, что за дом ничего не дают, а теперь и все наше — детское состояние погубить хочешь. Ведь ты сам говоришь, что в доме на 100 тысяч добра. Я, мой друг, не согласна и не согласна. Воля твоя! На раненых есть правительство. Они знают. Посмотри: вон напротив, у Лопухиных, еще третьего дня все дочиста вывезли. Вот как люди делают. Одни мы дураки. Пожалей хоть не меня, так детей.

Граф замахал руками и, ничего не сказав, вышел из комнаты.

— Папа! о чем вы это? — сказала ему Наташа, вслед за ним вошедшая в комнату матери.

— Ни о чем! Тебе чтó за дело? — сердито проговорил граф.

— Нет, я слышала,— сказала Наташа.— Отчего ж маменька не хочет?

— Тебе что за дело? — крикнул граф. Наташа отошла к окну и задумалась.

— Папенька, Берг к нам приехал,— сказала она, глядя в окно».

Наташе, с ее любовью и к матери и к отцу, было над чем задуматься: кто из них прав?

Графиня еще не понимает, что речь идет совсем не об обычных, разоряющих детей затеях графа, что в их дом пришло что-то совсем особое, новое, *общее*; она привыкла думать, что «на это есть правительство», а ее забота — дом и дети. Но граф уже чувствует, что пришло необычное, большое, в чем всем нужно участвовать. И поэтому, несмотря на то что каждое слово обвинительной речи графини убивает его, каждое ее слово — соль на никогда не заживающую его рану, он, вопреки своему обыкновению, впервые не соглашается с графинею!

А Наташа глубоко задумалась над этим первым серьезным разногласием отца с матерью. И тут она в окно увидела подъехавшего к дому Берга. Фразою Наташи:

«Берг к нам приехал» — замыкается глава, и эта фраза оказывается решающей музыкальной фразой — в той *внутренней музыке*, которая тут разыгрывается.

Берг своею просьбой помочь ему в приобретении прельстившей его чьей-то шифоньерки — послать людей за нею,— вызвал «смущение» графа Ильи Андреевича и его слова: «У графини просите, а я не распоряжаюсь»,— показывающие, что граф не может уступить жене и даже складывает с себя командование в доме, предоставляя теперь все командование ей и к ней направляя Берга: сама просьба Берга — *в духе* того «направления», которое отстаивает против графа графиня; берговская просьба соответствует дрожанию над вещами. И именно этот разговор графа Ильи Андреевича с Бергом окончательно показывает Наташе правоту отца и неправоту матери. А когда Берг продолжает настаивать на своей просьбе, то тут происходит одинаковый, объединяющий отца с дочерью, *ростовский* взрыв чувств.

«— Ах, убирайтесь вы все к черту, к черту, к черту и к черту!..— закричал старый граф.— Голова кругом идет.— И он вышел из комнаты.

Графиня заплакала».

Слова всегда покорного ей мужа: «К черту!» — относились не только к шифоньерщику Бергу, но и к ней, самой графине: убирайтесь вы *все* к черту! И тут, возмущенная «шифоньерством», взрывается Наташа.

«— По-моему,— вдруг закричала почти Наташа, обращая свое озлобленное лицо к Пете,— по-моему, это такая гадость, такая мерзость, такая... я не знаю. Разве мы немцы какие-нибудь?..— горло ее задрожало от судорожных рыданий, и она, боясь ослабеть и выпустить даром заряд своей злобы, повернулась и стремительно бросилась по лестнице». *Разве мы немцы какие-нибудь? — ответ* Бергу. В комнату, где сидит Берг подле графини и родственно-почтительно утешает ее, туда с изуродованным злобой лицом, как буря, ворвалась Наташа и быстрыми шагами подошла к матери. И ей, своему самому родному человеку, Наташа кричит прямо в лицо страшные, не щадящие слова (она при этом больше имеет в виду Берга: ведь душу-то своей матери она знает),— слова бунта:

«— Это гадость! Это мерзость! — закричала она.— Это не может быть, чтобы вы приказали».

Конечно, *по существу это не может быть,* чтобы ее мать так приказала, это недоразумение, «своя своих не познаша». Но непонимание сути дела графиней совпадает с берговщиной, которая и знать ничего не знает о том, что такое люди и общая человеческая жизнь на свете.

Наташе и стыдно за мать, и жалко ее, и она просит у нее прощения за свою резкость, но все же она неумолима; она хочет, чтобы мать поняла: «Маменька, ну что́ нам то, что мы увезем, вы посмотрите только, что на дворе... Маменька! Это не может быть!

Граф стоял у окна и, не поворачивая лица, слушал слова Наташи. Вдруг он засопел носом и приблизил свое лицо к окну.

Графиня взглянула на дочь, увидала ее пристыженное за мать лицо, увидала ее волнение, поняла, отчего муж теперь не оглядывался на нее, и с растерянным видом оглянулась вокруг себя.

— Ах, да делайте, как хотите! Разве я мешаю кому-нибудь! — сказала она, еще не вдруг сдаваясь.

— Маменька, голубушка, простите меня!

Но графиня оттолкнула дочь и подошла к графу.

— Mon cher, ты распорядись как надо... Я ведь не знаю этого,— сказала она, виновато опуская глаза.

— Яйца... яйца курицу учат...— сквозь счастливые слезы проговорил граф и обнял жену, которая рада была скрыть на его груди свое пристыженное лицо».

А Наташа «тем быстрым бегом, которым она бегивала в горелки, побежала по зале в переднюю и по лестнице на двор».

Все это было бы только сценой трогательного семейного примирения после ссоры, если бы Ростовы были счастливы лишь своим восстановившимся миром, только друг другом. Но все это потому лишь и не имеет ничего общего с сентиментальностью, что тут семейное единение означает одновременно и единение со всеми, со всем народом. И снова и снова Наташа — центр единения. Но, однако, мы видели, что граф Илья Андреевич независимо от Наташи, еще до ее бури хотел сделать так, как требует Наташа. И вот — как будто все *те же*, обычные для него, умиленные слезы приобщения. Но нет! Это слезы действительного и сознательного приобщения к действительно великому.

Так даже и самая страсть графа Ильи Андреевича к разорению себя и семьи вдруг засверкала. Она вдруг обнаружила свое скрытое, никому — и уже, во всяком случае, самому Илье Андреевичу — не понятное содержание: ведь в ней сказалось тоже нечто близкое к радости *свободы*! Той же свободы от всего, что так ценится людьми, которую чувствует Пьер в плену, радость которой испытывает и Наташа. Все раздать, бросить с радостью презрения, оставив себе только свободу, только любовь к людям,— «только» весь мир! Не есть ли это самое высокое, единственное человеческое счастье! Так думает Толстой.

И недаром граф Илья Андреевич и Наташа, в таком согласии друг с другом, яростно «ухают» на Берга,— как яснополянские ребята, ученики толстовской школы, яростно, хором «ухали» на Наполеона и на немцев, когда Толстой рассказывал им о 1812 годе.

И ведь это он, Илья Андреевич, поначалу противившийся желанию Пети пойти на войну, сам устраивает его в действующую армию. Он отдал общему свое самое дорогое.

А умирает граф Илья Андреевич от угрызений совести за разорение семьи.

Так забавный чудак, не слишком хорошо исполнявший роль отца семейства, оказывается и настоящим отцом семейства, и настоящим человеком в настоящую эпоху.

Большая эпоха, выдвигающая большие общие цели, *берет* от людей все лучшее и тем самым *дает* им все лучшее. Эпоха же, лишенная пафоса, только *берет* от людей и тем самым лишь опустошает их. Так эпоха между 1806 и 1812 годами стремилась опустошить и Пьера и князя Андрея. Если действительность отнимает что-то у людей, то или она не настоящая действительность, или они не настоящие люди. У Бергов большая эпоха отнимает шифоньерки. У «самоотреченцев» — «личное счастье». Но они потому так охотно и *отрекаются от себя*, что им, в сущности, не от чего отрекаться. В самоотречении они как бы стремятся найти компенсацию своей душевной бедности.

Наташа радуется возможности скорее побежать к подводам для того, чтобы отдать новый, теперь уже дружный, совместный приказ графа и графини. И, конечно,

только Толстой может позволить себе такую смелость: сказать, что Наташа побежала к раненым тем быстрым бегом, которым она бегала в горелки. Где же благостное сознание исполняемого патриотического долга, понимание серьезности происходящего, наконец, где выражение сочувствия на ее лице, в походке, страданиям раненых? Для девчонки даже и тут игра! Да, этим напоминанием о детских играх Толстой живо напомнил нам, что Наташа еще юна, что в ее негодовании было много и просто детского. И вместе с тем одним этим сравнением с бегом в горелки,— легко, как будто совсем без усилия, как Петя заставлял звучать свою музыку,— художник заставил зазвучать один из своих самых важных, дорогих ему мотивов: когда *общее — твое личное*, то оно — радость. А что касается раненых, то ведь и сочувствие к ним для Наташи — радость; и чем полнее ее сочувствие, тем полнее ее радость. И раненым радостнее видеть веселое лицо Наташи, чем торжественное выражение скорби на чьем-либо хмуром «самоотреченческом» сострадающем лице. Когда Наташа кладет все свои силы на ухаживание за смертельно раненным князем Андреем, так, что сама вот-вот заболеет от истощения сил, то в ее чувствах есть и горе за любимого человека, но есть и счастье любви к нему, его любви к ней. Да, Наташа — это жизнь, и она будет звать тяжелобольного,— суждено ли ему жить или умереть,— всем своим существом, всегда,— только к жизни! Тот, у кого нет своего счастья, не может дать счастье людям. Вот почему — «кто счастлив, тот и прав!»

Эстетическая необходимость контрастного *оттенения* подсказала художнику необходимость образа Веры Ростовой. В семье не без урода. Своей глухотой ко всему, что происходит в душах людей,— своей *немузыкальностью*, полным отсутствием дара *понимания*, разобщенностью со всеми Вера подчеркивает *дар музыкальности* у Ростовых, силу их неудержимой тяги к общему — и всю ценность этого дара.

Толстой всегда оценивает и проверяет своих персонажей также и критерием *семейности, детности*. Берговский эгоизм враждебен миру, как целому; он противоестествен. Вера и Берг не хотят иметь детей, они хотят жить только для себя, в пустом эгоизме оберегающих свое спокойствие и удобство себялюбцев.

Элен, воплощающая предельную степень мертвенного эгоизма, *убивает жизнь* в зародыше,— только потому, что *жизнь мешает ей*, стесняет Элен в ее разврате, в ее карьере. Смерть Элен от выкидыша — высшая кара, с точки зрения Толстого. Эта смерть *не нужна* с фабульно-сюжетной точки зрения, то есть для возможности женитьбы Пьера на Наташе. Элен уже развязала Пьера, она даже перешла в католичество для облегчения развода. Она переменила бы с такою же легкостью и национальность, если бы это было полезно для карьеры; во время войны с Наполеоном она возглавляет профранцузский салон; у нее нет никаких *ценностей.* Фабульная необязательность смерти Элен подчеркивает, что Толстой ввел эту смерть только и исключительно как высшее возмездие.

Бедная Соня с ее отсутствием жадности к жизни, с тем отсутствием эгоизма, которое одновременно означает и слабость ее связи с миром, обречена на бессемейность и бездетность: «пустоцвет».

Семейность и многодетность Наташи — цветение, апогей жизни.

ДАРОВИТОСТЬ И ОГРАНИЧЕННОСТЬ

Даровитость Николая Ростова — проявление его духовной принадлежности к ростовской породе. Лучшее в Ростовых, с точки зрения Толстого, связано с их глубоко русским, коренным национальным и народным началом. Конечно, в поэтизации Ростовых сказывалась и идеализация патриархального барства, но в ней звучал уже и голос патриархального крестьянина, подходящего ко всему со своей «мирской» оценкой.

Ограниченность Николая тоже, в свою очередь, связана с его духовной принадлежностью к *ростовской породе.* Из Ростовых только в Наташе нет ограниченности, только она вполне свободна, вполне открыта для всего мира. И, может быть, Петя был бы таким же, как она, если бы его полет не оборвался так рано.

Лучшее в ростовском начале у Николая сказывается именно в его стремлении к *мирскому*: недаром его устами произнесены знаменательные слова: «Да здравствует весь мир!»

Но, однако, в самом этом приветствии уже сказалась и *ограниченность* Николая. Рядом со словами: «Да здравствует весь мир!» — Николай выдвигает и другой, столь же существенный для него призыв: «Да здравствует император Александр!»

Пьер Безухов, конечно, целиком присоединился бы к салюту в честь всего мира. Но ни он, ни Андрей Болконский не могли бы присоединиться к Николаю Ростову, приветствующему с одинаково восторженной доверчивой радостью и *весь мир*, и *императора Александра.* В этих двух салютах Николая как бы с декларативной ясностью сказалось его коренное противоречие, выраженное в характеристике: *даровитый и ограниченный.* Николай всей душой стремится быть частью целого, и душу свою всегда готов положить за общее. Но его *общее*, которое он считает чем-то очень хорошим, светлым, весь его «мир» — постепенно ограничивается тем гусарским полком, в котором он так счастлив служить, и обожанием государя императора.

В Николае нет карьеристского расчета, он непосредствен, прост — «весь тут»; он всем существом стремится к доброму, он все отдаст за товарищей, он честен и прям, далек от эгоизма. Пафос *большого мира* смутно угадывается им; он, не вполне сознавая это, порывается к настоящему, большому миру, но его *малый мир*, который — со всей своей ростовской стремительностью, доверчивостью, восторженностью — Николай принимает за большой и хороший, этот узкий мир борется за него, не отпускает от себя и приковывает к себе.

Человек, если он не Берг, не Элен, не Билибин, не Друбецкой,— человек не может жить без общего. Он тянется к миру. Но эта тяга к общему превращается в свою противоположность, если человек оказывается неспособным *прорваться* сквозь все — сквозь свою данную, узкую среду, отгораживающую от широкого мира,— к *главному*, увидеть *небосвод*, открывающийся Андрею Болконскому, услышать вечно звучащую, мировую мелодию *Петиной музыки.*

История Николая Ростова — это история рядового человека, ограниченного своею сословностью, классовостью, искреннего, доброго, чье доверчивое стремление к «мирскому» было в корне искажено узкой, душной, *противомирской* средою, окружавшей его. Николай, в отличие от

Пьера, Наташи, Андрея, Пети, так и не увидел образ *мира*, волшебно преображенного, «идеального».

Пьер и Андрей, помимо прочего, еще и потому оказались способными вплотную приблизиться к *идеалу*, что они *не идеализируют* реальную, окружающую их действительность. Их отношение к этой действительности совпадает с отношением самого автора. В «Войне и мире» именно те герои, которые недовольны пошлой действительностью и вступают в конфликт с привилегированной, господствующей средой, оказываются в конечном итоге счастливыми. Эта особенность вновь подчеркивает *исключительность* ситуации «Войны и мира». Здесь герои, вступившие в конфликт с данной действительностью — реальной, но *призрачной* по своему существу — во имя действительности *истинной*, употребляя терминологию Белинского, находят *истинную* действительность *вокруг себя, рядом с собою.*

Печорина только поманила Тамань — образ беспредельно широкого мира каких-то сильных страстей, непосредственных чувств, размаха жизни,— поманила, как море, влекущее «парус одинокий», и насмеялась, презрительно оттолкнула от себя, так и оставшись непостижимой и недосягаемой, бросив его *на берегу*, в прозаической действительности, в которой он задыхается.

Но есть вторая половина романа,— в «Войне и мире» есть настоящая действительность, в которой герои, Пьер Безухов и Андрей Болконский, находят,— со страданиями, ошибками, муками,— свою Тамань. Для Толстого эта истинная действительность была тем же, чем для Гоголя был образ Сечи — идеального свободного мира настоящих чувств, настоящих характеров,— единственное убежище поэта. Как крепостные убегали в *казачество* от рабства, так Гоголь бежал сюда, в родной ему мир, от петербургской департаментской действительности, с ее «значительными лицами», сживавшими со света Башмачкиных, Поприщиных, с фантастическим, сверхъестественным ничтожеством ее «носов». «Тарас Бульба» — тоже исключительное произведение; его герои — тоже счастливые,— эпически счастливые люди. Но там, разумеется, все другое по сравнению с «Войной и миром»; там нет и темы ищущего, недовольного, критикующего действительность, конфликтующего с нею героя. Толстой в «Войне и мире» по-новому развивает онегинскую, печоринскую, «чацкую»

тему, открывая художественно реальный выход ищущему, недовольному герою в беспредельное море народной жизни.

В критике указывалось на черты сходства между Андреем Болконским и Печориным, отмечалось влияние Стендаля на Толстого. Есть черты сходства между Андреем Болконским и стендалевским героем, проявляющиеся, кстати сказать, и в том, что оба переживают культ наполеонизма и разочарование в нем. И Андрей Болконский и Пьер Безухов являются толстовским вариантом образа «лишнего человека» — лишнего в прозаической действительности разъединенного общества. «Провал» князя Андрея в его романе с Наташей тоже, несомненно, связан с этой темой разъединения. Но у Андрея Болконского происходит вторая встреча с Наташей, в трагическом отблеске общенародных и личных страданий, — и здесь князь Андрей является уже иным человеком, нашедшим связь с настоящим миром. И пусть эта вторая встреча — как и Петина музыка — оказывается предсмертной для героя. Все же она произошла. Все же князь Андрей был счастлив. Он был трагически счастлив.

Николай Ростов тоже счастлив по-своему. В романе нет назидательного противопоставления счастья настоящих людей несчастью героя, который не смог стать настоящим. Но в романе есть противопоставление поэтического счастья непрерывных поисков *настоящего* в жизни и прозаического счастья благополучия; великого и малого; беспредельного и узкого; правды и лжи; истинно человеческого и мнимочеловеческого.

В отличие от Пьера, от князя Андрея, Николай Ростов восторженно идеализирует ту узкую действительность узкой среды, которая кажется ему широкой и привлекательной, а на самом деле является пошлой. Горячее, чистосердечное стремление Николая к *общему* на самом деле оказывается стремлением к *ложному* общему.

Его прямота, неумение быть «дипломатом» в том значении, какое придавалось этому слову ростовской молодежью: притворяться, быть внешне благопристойным, лукавить,— Николай совсем не умеет скрывать то, что чувствует,— его стремление к бесхитростной естественности и непосредственности,— все это и определило его решение быть гусаром. Гусары рубят врагов государя императора и отечества и рубят правду-матку, они не обязаны быть

«дипломатами», их дело — лихость, доблесть, товарищество, честь полка, рыцарство с женщинами.

И вот Николаю приходится пережить тяжелые для него конфликты с тою самою действительностью, которую он идеализирует.

Эти конфликты связаны с Телянином, вором, который именно в силу этого своего качества становится интендантом и грабит голодающих солдат. Телянин — не менее *необходимое лицо* для характеристики природы царской войны, чем Билибин, при всем различии между вором и безупречным джентльменом. Телянин со своими холодными липкими руками — свидетельство того, что барская война убивает народ не только руками неприятеля, но и руками «своих» подлецов. Во имя наживы они обрекают солдат на муки голода, тифа.

Фигура Телянина разрастается в своем значении. При первом конфликте Ростова Телянин — только мелкий вор, укравший у Денисова кошелек. При втором конфликте, который вырастает в общий глубокий внутренний кризис Николая Ростова, Телянин уже — крупная фигура, воплощение сущности самого режима.

Уже и первое «проявление» Телянина не могло не потрясти Ростова: офицер — вор! Для Николая понятие чести полка — нечто не только святое, но и непосредственное, простое, прямое. Ему и в голову не приходит усомниться в том, что, убедившись в воровстве, совершенном офицером, он, Николай, обязан тут же крикнуть об этом позоре всем и что все офицеры, так же как и он, Николай, прямо и естественно возмутятся, и вор, с позором и шумом на весь свет,— чтобы никто никогда не смел позорить мундир! — будет немедленно изгнан.

Николай так и сделал: сказал при других офицерах командиру полка, что офицер Телянин — вор.

Но все выходит не так, как представлялось единственно возможным, естественным Ростову. Вместо того чтобы возмутиться заодно с ним, полковой командир говорит ему, что он, Николай Ростов, лжет! И вот тут-то разыгрывается столкновение Николая с его, идеализируемым им, миром,— столкновение, взволновавшее его до глубины души.

Ему — впервые в жизни! — сказали, что он лжет. Помимо того, что это — оскорбление чести, обвинение во лжи особенно обидно для него: Ростовы не лгут. Они

просто не умеют лгать. И Николай — такой, каков он есть,— не может ничего другого сказать командиру полка в ответ на такое обвинение, что это он, командир полка, лжет.

Офицеры эскадрона обсуждают происшествие. Высокий штаб-ротмистр Кирстен, человек с седеющими волосами, огромными усами и крупными чертами морщинистого лица, был два раза разжалован в солдаты за дела чести и два раза выслуживался. Он — знаток в делах чести полка, носитель полковых традиций. И вот он объявляет пунцово-красному от волнения Ростову, что тот должен извиниться перед командиром. Но Ростов хочет требовать удовлетворения у полкового командира за оскорбление!

Конфликт, переживаемый Николаем Ростовым,— глубокий, прямо затрагивающий самое главное в нем. Это — первое в его жизни столкновение между непосредственностью, естественностью и условными требованиями, предъявляемыми к нему его миром, тем самым миром, который он заранее так любил, так восхищался им именно за то, что он представлялся Николаю идеалом мужественной прямоты и простоты. Ему разъясняют, что он не должен был говорить командиру при других, что офицер их полка — вор. И, дескать, «Богданыч», полковой командир, поступил так, как только и можно было поступить: «осадил» Ростова.

«— Я не виноват, что разговор зашел при других офицерах. Может быть, не надо было говорить при них, да я не дипломат. Я затем в гусары и пошел, думал, что здесь не нужно тонкостей...» Ростов уже начинает сдаваться под напором «общественного мнения»: он готов признать, что, может быть, не следовало говорить при других офицерах. Однако он все еще не может примириться с тем, что такое очевидное дело, такая явная, простая его правота и столь же явная несправедливость со стороны командира могут иметь какое-то иное истолкование. Но... Но дело доходит до такого обвинения, которое бьет уже в самое сердце Николая. Это обвинение отрицает все его существо, целиком и полностью. Его обвиняют в том, что он не дорожит честью полка. Он! Для которого вся жизнь — в чести полка. Под тяжестью такого обвинения Николай Ростов не может не сдаться.

Волшебник-художник даже заставляет нас вдруг поймать себя на чем-то вроде застилающей глаза слезы умиленной растроганности, когда мы читаем это описание «обработки» Николая Ростова ветеранами полка, в том числе и кумиром Николая — Денисовым.

«Денисов все молчал и не шевелился, изредка взглядывая своими блестящими, черными глазами на Ростова.

— Вам своя фанаберия дорогá, извиниться не хочется,— продолжал штаб-ротмистр,— а нам, старикам, как мы выросли, да и умереть, бог даст, приведется в полку, так нам честь полка дорога, и Богданыч это знает. Ох, как дорога, батюшка! А это нехорошо, нехорошо! Там обижайтесь или нет, а я всегда правду-матку скажу. Нехорошо!

И штаб-ротмистр встал и отвернулся от Ростова.

— Правда, черт возьми! — закричал, вскакивая, Денисов.— Ну, Ростов, ну!

Ростов, краснея и бледнея, смотрел то на одного, то на другого офицера.

— Нет, господа, нет... вы не думайте... я очень понимаю, вы напрасно обо мне думаете так... я... для меня... я за честь полка... да чтó? это на деле я покажу, и для меня честь знамени... ну, все равно, правда, я виноват!..— Слезы стояли у него в глазах.— Я виноват, кругом виноват!.. Ну, чтó вам еще?..

— Вот это так, граф,— поворачиваясь, крикнул штаб-ротмистр, ударяя его большою рукою по плечу.

— Я тебе говорю,— закричал Денисов,— он малый славный».

В чем, однако, тайна нашего читательского волнения, как будто даже сочувствия происходящему, удовлетворения тем, что дело так «правильно», хорошо закончилось и Ростов признал свою ошибку? Все дело в подтексте связанном с идеей романа. А в подтексте — все та же *мирская* тема. Мы тронуты тем, что Ростов готов все отдать за то, что он считает добрым и правильным; он совершил даже насилие над своей природой во имя общего и хорошего. Ростов испытывает при этом самые святые чувства — единения с уважаемыми им, старшими боевыми товарищами, *преодоления себя* — во имя большего, лучшего, чем он сам.

И мы даже как будто забываем о том, что Ростов насилует себя, что он отказывается от лучшего, что у него

есть,— от искренности, непосредственности, прямоты, самостоятельности мнения, живого чувства,— во имя *ложного* общего. Весь тот искусственный, уродливый, условный офицерский кодекс чести, который восторжествовал над естественностью проявлений личности Николая Ростова, сводится целиком и полностью, без остатка, к плоской, замшевшей, лживой, гнилой прописи: не выносить сора из избы.

Николаю представляется, что он обогатился в итоге этого события, обрел нечто большое, ценное. На самом же деле он обеднел от этого события, утерял нечто действительно большое и ценное. Такие утери не проходят даром для личности: они постепенно подтачивают в ней живое, человеческое начало, отдаляют человека от самого себя.

Настоящее общее не требует насилия человека над самим собою. К согласию и дружбе с бесконечным, истинным общим, народным, а тем самым — к свободе, и приходят в конечном итоге Пьер и князь Андрей. И если их пути — это пути трудного и радостного обретения, то путь Николая Ростова — путь утрат. Это вовсе не означает, что Пьеру и князю Андрею не приходилось ничего преодолевать, не приходилось ни от чего отказываться в самих себе. Но их путь к общему был одновременно путем к самим себе, к своей свободе. Они не теряли, а приобретали самое лучшее в самих себе, в том числе и живую непосредственность отношения к людям, и свободу человеческих проявлений личности. И если их путь — это путь к миру и тем самым к самим себе, то путь Николая — путь от мира и от самого себя, хотя ему и казалось, что он идет к расширению настоящего мира и к настоящему себе самому. Но он неуклонно шел не к расширению, а ко все большему сужению мира и себя.

В конфликте Николая со своим полком сказалась его попытка внести свое, личное в жизнь своей среды,— тем самым сказался порыв к более широкому миру, к живой, естественной человеческой жизни. Но в узком мире, приковавшем к себе Николая, не предусмотрены живые порывы. Здесь существует свой, раз навсегда установленный, неподвижный свод правил, нарушение которого означает выпадение из этого мира. А Николай, в отличие от Пьера и Андрея, в сущности, больше всего на свете боится внутренней свободы, хотя и хотел бы все же хоть

какой-то свободы проявления своих живых, прямых чувств. Но и это желание постепенно ослабевает у него.

Вот Николай вернулся из отпуска в свой полк: «...почувствовав себя лишенным свободы и закованным в одну узкую неизменную рамку, Ростов испытал то же успокоение, ту же опору и то же сознание того, что он здесь дома, на своем месте, которые он чувствовал и под родительским кровом. Не было этой всей безурядицы вольного света, в котором он не находил себе места и ошибался в выборах... Тут в полку все было ясно и просто... В полку все было известно: кто был поручик, кто ротмистр, кто хороший, кто дурной человек, и главное,— товарищ. Маркитант верит в долг, жалованье получается в треть; выдумывать и выбирать нечего, только не делай ничего такого, что́ считается дурным в Павлоградском полку; а пошлют, делай то, что́ ясно и отчетливо, определено и приказано: и все будет хорошо.

Вступив снова в эти определенные условия полковой жизни, Ростов испытал радость и успокоение, подобные тем, которые чувствует усталый человек, ложась на отдых. Тем отраднее была в эту кампанию эта полковая жизнь Ростову, что он, после проигрыша Долохову (поступка, которого он, несмотря на все утешения родных, не мог простить себе), решился служить не как прежде, а чтобы загладить свою вину, служить хорошо и быть вполне отличным товарищем и офицером, т. е. прекрасным человеком, что представлялось столь трудным в миру, а в полку столь возможным».

Ростов не может быть прекрасным человеком *в миру*, то есть в условиях внутренней свободы, свободы выбора действий, свободы отношений с людьми. Он может быть лишь условным «прекрасным человеком» в условном мире, где все так уютно-строго регламентировано на все случаи жизни. Понятие *прекрасного человека* сузилось в сознании Ростова до понятия образцового офицера, а значит, не раздумывающего, совершенно забывшего о своей воле, о своей мысли, неукоснительного исполнителя писаных и неписаных приказов и принятых норм полка.

Каждый человек,— возвращается Толстой к своей постоянной мысли,— стремится быть *частицей целого*. Николая это стремление приводит к тому, что он с наслаждением отказывается от внутренней свободы. Пьера это же свойственное человеку по его общественной природе

стремление приводит к внутренней свободе. Пьер и князь Андрей становятся *прекрасными людьми в миру*. Путь Николая, его страх перед свободой выбора действий, поступков, решений оттеняет и подчеркивает всю значительность пути, пройденного Пьером и Андреем Болконским. Ведь Пьера тоже страшно угнетала «безурядица вольного света», он тоже искал *свободу от себя*,— но *от себя несвободного*, связанного путами узкой среды.

Там, *в миру*, от которого бежит Николай Ростов, сущность всех отношений между людьми скрыта и запутана так, что до нее не доберешься: над нею нужно *думать*, для того чтобы стать настоящим человеком. Здесь, в полку, можно считаться и чувствовать себя «прекрасным человеком» без всякой мыслительной деятельности. Здесь для всего существуют готовые формы: надо только самому *отлиться* в эту форму.

Следовательно, по Толстому, ясно выходит, что для того, чтобы стать настоящим человеком в миру, нужна сложная и большая духовная, мыслительная работа. *Ограниченность* Николая и сказалась в его нежелании и неумении думать о сущности жизни, о ее смысле, о целях человека, о большом, широком мире, о котором неустанно думают князь Андрей и Пьер. Так Толстой фактически утверждает, высоко поднимает идейную, интеллектуальную сферу, область мысли в лице Андрея Болконского и Пьера, вся жизнь которых и заключается в непрерывной работе мысли. Так и «рационализм» Андрея Болконского оборачивается новою стороною, получает художественное признание: он тоже оказывается необходимым моментом в развитии мысли о мире и *чувства мира*. При всех своих рационалистических недостатках Андрей Болконский *приходит* к *миру*, к жизни *миром*. А Николая его эмоциональность, непосредственная чувственность, лишенная большой и непрерывной работы мысли, оторвала от большой жизни, увела от большого мира.

Мы снова встречаемся с одним из толстовских противоречий: разве не присуще Толстому недоверие к разуму? Видимо, это недоверие, прежде всего, относилось к разуму, оторванному от любви к людям, от *мирского* начала, от естественной непосредственности. Эпоха шестидесятых годов, высоко поднявшая человеческий разум, его значение, доверие к нему, не прошла и в этом отношении мимо Толстого, хотя в своем «учении», то есть в своей догме,

он отрицал разум, противопоставляя его любви. Толстого нельзя сводить ни к какой догме, схеме, в том числе и к схеме, заключающейся в том, что Толстой в своих художественных произведениях всегда одинаково отрицал разум во имя непосредственно-душевного начала. У Толстого и тут речь шла о *гармонии* целостного человеческого существа.

Так «ростовская порода» проявила свою слабую сторону, свою ограниченность в Николае, заключающуюся и в неразвитости интеллектуальной сферы. Наташа — другое дело. Она «не удостоивает быть умной», как говорит о ней Пьер. Это значит, что ее разум, ее «духовность» не противостоят чувственно-эмоциональной стороне, а полностью слиты с нею — настолько, что разум в Наташе *выступает в непосредственности* всей ее натуры. У Николая же непосредственность ослабляет начало мысли; и потому эта непосредственность приводит его к принятию готовых форм, предустановленных норм. *Мирское* начало требует не просто живой непосредственности человеческого существа: оно требует такой непосредственности, которая слита с богатством всей духовной жизни.

ПОКЛОНЕНИЕ КУМИРУ

Отказавшись от внутренней свободы, целиком подчинив всего себя общепринятым незыблемым нормам и сделав это с наслаждением, потому что *свобода* — свобода разума, чувства, выбора решений — не давала ему возможности быть *прекрасным человеком,* а он от всей души хотел быть таким! — Николай со всею неизбежностью отдает всю свою личность и свою свободу *другому*, стоящему над ним, как бы вкладывает себя в «высшее существо». Для него становится необходимым существование такого «высшего существа», в котором есть все то, что Николай отчуждает от себя. Николаю необходимо видеть живое сосредоточение, сгущение, полноту всех тех абсолютных, непререкаемых норм, которым должны, не раздумывая, подчиняться все Николаи на свете. Такой абсолютный характер и носит его обожествление императора Александра, становящегося для Ростова сосредоточением всего священного. Александр

заменяет Николаю даже бога,— Николай и не вспомнает о боге; он поклоняется только Александру.

Толстой глубоко раскрывает весь внутренний психологический механизм монархизма, преданности абсолютизму. Обожание своего «абсолюта» потому и является для Николая таким фанатическим, таким кровным (оторвать Николая от его божества можно было бы действительно только с кровью, в буквальном и переносном смысле), что ведь в этом его кумире заключен он сам, Николай Ростов. Все его заветное, все, что у него есть — или, вернее, было,— перенесено им на его абсолютный идеал. Отнять у него этот идеал — значит отнять у него все, отнять его «самого». У Николая все это усиливается присущей ему пылкостью и стремлением к полноте чувств. Пусть у него теперь остались только официально разрешенные чувства, но зато пусть эти нормированные, предустановленные чувства будут абсолютными! Такой абсолютизм — сильно действующий заменитель свободы.

Верные наблюдения над Николаем Ростовым были сделаны Писаревым. Критик сопоставляет Николая с Борисом Друбецким.

«Борис не становится ни к кому в восторженно-подобострастные ученические отношения; он всегда готов тонко и прилично льстить тому человеку, из которого он так или иначе надеется сделать себе дойную корову; он всегда готов подметить в другом, перенять и усвоить себе какую-нибудь сноровку, способную доставить ему успех в обществе и повышение по службе; но бескорыстное и простодушное обожание кого бы или чего бы то ни было ему совершенно несвойственно; он может стремиться только к выгодам, а никак не к идеалу; он может только завидовать и подражать людям, обогнавшим или обгоняющим его по службе, но решительно не способен благоговеть перед ними, как перед яркими и прекрасными воплощениями идеала. У Ростова, напротив того, идеалы, кумиры и авторитеты, как грибы, на каждом шагу вырастают из земли. У него и Васька Денисов — идеал, и Долохов — кумир, и штаб-ротмистр Кирстен — авторитет. Веровать и любить слепо, страстно, беспредельно, преследуя ненавистью фанатика тех, кто не преклоняет колен перед воздвигнутыми идолами,— это неистребимая потребность его кипучей природы.

Эта потребность проявляется особенно ярко в востор-

женном взгляде на государя. Вот какими чертами граф Толстой изображает его чувства во время высочайшего смотра в Ольмюце. Эти черты характеризуют и время, и тот слой общества, к которому принадлежит Ростов, и личные особенности самого Ростова.

«Когда государь приблизился на расстояние 20-ти шагов и Николя ясно, до всех подробностей, рассмотрел прекрасное, молодое и счастливое лицо императора, он испытал чувство нежности и восторга, подобного которому он еще не испытывал».

Увидав улыбку государя, «Ростов сам невольно начал улыбаться и почувствовал еще сильнейший прилив любви к своему государю. Ему хотелось выказать чем-нибудь свою любовь к государю. Он знал, что это невозможно, и ему хотелось плакать».

Когда государь заговорил с командиром Павлоградского полка, Ростов подумал, что умер бы от счастия, ежели бы государь обратился к нему.

Когда государь стал благодарить офицеров, то «каждое слово слышалось Ростову, как звук с неба», и он сознал в себе и сформулировал совершенно ясно страстное желание «только умереть, умереть за него».

...Три дня спустя Ростов еще раз видит государя и чувствует себя счастливым, «как любовник, дождавшийся ожидаемого свидания». Он, *не оглядываясь, восторженным чутьем* чувствует приближение государя...

«И он чувствовал это (приближение) не по одному звуку копыт лошадей приближавшейся кавалькады, но он чувствовал это потому, что, по мере приближения, все светлее, радостнее, и значительнее, и праздничнее делалось вокруг него. Все ближе и ближе подвигалось это солнце для Ростова, распространяя вокруг себя лучи кроткого и величественного света, и вот он уже чувствует себя захваченным этими лучами, он слышит его голос — этот ласковый, спокойный, величественный и вместе с тем столь простой голос».

...Ростов видит государя на площади городка Вишау, где за несколько минут до приезда государя происходила довольно сильная перестрелка. На площади лежат еще не прибранные тела убитых и раненых. Государь, «склонившись набок, грациозным жестом держа золотой лорнет у глаза», смотрит на раненого солдата, лежащего ничком, без кивера, с окровавленною головою. Государь, очевидно,

соболезнует о страданиях раненого; плечи его содрогаются, как бы от пробежавшего мороза, и левая нога его судорожно бьет шпорой бок лошади; один из адъютантов, угадывая мысли и желания государя, поднимает солдата под руки, а государь, услышав стон умирающего, говорит: «тише, тише, разве нельзя тише?» — и при этом, по словам графа Толстого, видимо страдает больше, чем сам умирающий солдат. Слезы наполняют глаза государя, и, обращаясь к Чарторижскому, он говорит ему: «quelle terrible chose que la guerre!» [1] В это же самое время Ростов, весь поглощенный своею восторженною любовью, преимущественно устремляет свое внимание на то обстоятельство, что солдат недостаточно опрятен, деликатен и великолепен, чтобы находиться вблизи государя и останавливать на себе его взоры. В солдате Ростов видит в эту минуту не умирающего человека, не мученика, мужественно принявшего страдание также за дело государя, а только грязное кровавое пятно, марающее ту картину, на которую обращены глаза государя, пятно, доставляющее государю неприятные ощущения, диссонанс, способный до некоторой степени расстроить нервы государя, наконец, такой предмет, который виноват уже тем, что не может почувствовать *восторженным чутьем его приближение* и сделаться, по мере этого приближения, *все светлее, и радостнее, и значительнее, и праздничнее.* Вот подлинные слова графа Толстого: «Солдат раненый был так нечист, груб и гадок, что Ростова оскорбила близость его к государю»...» [2]

Писарев отмечает, что Ростов совершенно не способен и не хочет анализировать свое чувство обожания государя; «он не может задать себе вопрос: почему я испытываю это чувство? — не может, во-первых, потому, что вообще не привык пускаться в психологические исследования и отдавать себе сколько-нибудь ясный отчет в своих ощущениях; а во-вторых, потому, что в этом вопросе ему совершенно справедливо чувствуется опасный зародыш разлагающего сомнения... Кто ставит вопрос: почему? — тот уже обнаруживает способность до некоторой степени отрешаться от своего чувства и смотреть на него со стороны, как на явление внешнего мира...

---

[1] Какая ужасная вещь война *(франц.)*

[2] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М.—Л. 1956, стр. 384—386.

Очень многие и очень сильные чувства совсем не выдерживают испытания. Вопрос *почему?* становится их могилою...

Ростов не спрашивает: *почему?* — не знает, почему, и не хочет этого знать. Он понимает правильным инстинктом, что вся сила его чувства заключается в его совершенной непосредственности и что самым твердым оплотом служит этому чувству то постоянно раскаленное настроение, вследствие которого он, Ростов, всегда готов видеть оскорбление святыни во всякой попытке, своей или чужой, стать к этому чувству или каким бы то ни было его проявлениям в сколько-нибудь спокойные или рассудочные отношения.

«Я,— говорил Людовик Святой,— никогда и ни за что не буду рассуждать с еретиком; я просто пойду на него и мечом распорю ему брюхо». Так точно думает и чувствует Ростов. Он до последней крайности щекотлив ко всему, что сколько-нибудь отклоняется от тона восторженного благоговения...» [1]

Мечта Николая «умереть... просто умереть в глазах государя» перекликается с гибелью польских уланов, которые без всякой к тому необходимости при переправе через Неман бросились вплавь в самом глубоком месте — только и исключительно для того, чтобы «умереть... просто умереть в глазах» Наполеона. Логика поклонения перед кумиром, логика самоопустошения, когда на особу «сверхчеловека», властелина переносятся, этой особе передаются все ценности поклоняющихся ей людей, вплоть до самой жизни,— эта логика одинакова и в восторженной мечте Ростова, и в восторженной гибели польских уланов.

Александр сочувствует раненому солдату, скорбит о нем, но самая его скорбь — оскорбительна. Слово «оскорбительно» получает два значения: одно — в тексте, другое — в подтексте; одно — ростовское, другое — по существу. Этот взгляд на смертельно страдающего человека сквозь золотой лорнет, грациозным жестом поднятый к глазу, исчерпывающе передает всю барскую отчужденность от «черных людей» с их такими грубыми ранами, нечистотой. Самый контраст между изяществом государя

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М.— Л. 1956, стр. 387—389.

и грубостью солдатской смерти означает бесконечную чуждость двух миров, соприкоснувшихся тут, но не соединившихся и никогда не могущих соединиться. Если Александр смотрит на раненого мужика сквозь барский лорнет, то Толстой-художник тут смотрит на Александра глазами мужика. В изображении Александра в «Войне и мире» кажется, совсем не слышен отзвук дворянского отношения к царю; но побеждает в этом изображении внутренне-ироническое начало, перерастающее порою и в прямо сатирическое,— вспомним, например умилительную беседу государя с «представителем русского народа» полковником Мишо. Сатирическая тонкость этой сцены заключается в том, что государь, уравниваясь со своим собеседником во всем, вплоть до тождества сентиментально-официозной стилистики на французский риторический манер, воспринимается читателем в такой же чуждости русскому народу, как и француз Мишо.

Кутузов, Багратион сливаются с солдатской массой, а не смотрят на нее со стороны. Чувствительные сентенции представились бы им пошлостью: они-то хорошо знают, «какая ужасная вещь война». Для них солдатские страдания — их собственные страдания; какая бы то ни было сентиментальность представилась бы им оскорбительной по отношению к величию жизни и величию смерти. Трогательная сентенция государя представляет собою пошлость уже тем, что она бессодержательна, за нею нет никакой реальности. Государь сам полон честолюбивой жажды военной славы; это — его война. И потому его жалостливые слова пусты и никчемны. Чувствительность оскорбляет чувство.

Толстой говорит, что у государя *чувствительная душа.*

Вообще Толстой применяет только положительные характеристики для Александра. Это отнюдь не является лишь ироническим приемом. Когда Толстой пишет, что Александр сочувствует страданиям солдат, огорчается ужасами войны, то здесь не имеется в виду неискренность Александра: нет, он в самом деле сочувствует и огорчается,— вплоть до того, что даже стал нездоров. «Он ничего не ел и дурно спал эту ночь, как говорили приближенные. Причина этого нездоровья заключалась в сильном впечатлении, произведенном на чувствительную душу государя видом раненых и убитых».

Оказывается, на войне убивают!..

В чувствительности, подменяющей чувство, всегда есть жалость к самому себе; это не что иное, как умилительный вид эгоизма. Кутузов настолько слит с солдатами, что для него *их* жизнь есть *его* жизнь. Он посылает отряд Багратиона на прикрытие отхода армии. «— Ежели из отряда его придет завтра одна десятая часть, я буду бога благодарить,— прибавил Кутузов, как бы говоря сам с собой.

Князь Андрей взглянул на Кутузова, и ему невольно бросились в глаза, в полуаршине от него, чисто промытые сборки шрама на виске Кутузова, где измаильская пуля пронизала ему голову, и его вытекший глаз. «Да, он имеет право так спокойно говорить о погибели этих людей!» — подумал Болконский».

И хотя о сострадательности Александра, о его расстройстве нервов от ужасов войны нам рассказано с почтительной интонацией сочувствия этому кроткому ангелу, нам все же ясно, что его чувствительность свидетельствует не о близости к солдатам, а об отчужденности от них. Кутузов не способен отделять себя от солдат ни высокомерием, ни чувствительностью.

Расстройство нервов Александра тоже имеет свое соотнесение, тоже перекликается. Аракчеев не был назначен начальником одной из колонн в Аустерлицком сражении по той причине, что у Аракчеева «нервы слабы».

Противопоставление Кутузова и Александра, играющее такую большую роль в романе,— это прежде всего противопоставление народного и барского, противопоставление барской и народной войны. Кутузов на протяжении всего романа, по сути, противопоставлен не только Наполеону, но и Александру.

Толстой не скупится на почтительные и ласковые эпитеты для Александра.

Обилие ласковых характеристик Александра вводило в заблуждение некоторых критиков. Л. Аксельрод-Ортодокс, недовольная сатирическим изображением Наполеона в «Войне и мире», была столь же недовольна апологетическим, по ее мнению, изображением Александра.

«Александр I, который в сравнении с Наполеоном представляет собой полное ничтожество, зарисован привлекательными красками. Государь обаятелен, государь исполнен такта и так далее. Тут, несомненно, сказывается традиция и воспитание потомственного дворянина, графа,

который невольно и бессознательно признает только тех властителей, в руках которых исторический кнут» [1].

Критик не проник за словами писателя в их действительное художественное значение.

Читатель, если он немного более внимателен, чем критик, обвинивший Толстого в апологетике исторического кнута, чувствует, что его чем-то раздражают симпатичные, сами по себе, черты Александра — и веселость, и энергия, и оживление, и величавость, и кротость, и выражение благодушной, невинной молодости, и даже то, что он «несколько разрумянился», прогалопировав три версты. В чем же источник возникающей у читателя не-симпатии ко всему тому, что относится к обворожительности Александра?

Прежде всего внимательного читателя не может не насторожить уже сама стилистика толстовских характеристик государя императора. Слишком много таких эпитетов, которые Толстой никак не мог бы применить к тем своим героям, к которым он относится всерьез. Можно ли, например, представить, что о Наташе Толстой сказал бы: у нее была «чувствительная душа»? Такие слова, как «обворожительность», Толстой, конечно, не мог бы применить ни к Пьеру, ни к Андрею. Это стилистика салона Шерер: именно там говорят такими словами о «нашем ангеле», величаво-кротком государе. «Прекрасные глаза» государя сами по себе еще ничего не означают: у Элен, у Анатоля тоже *прекрасные глаза*. Но из-за «прекрасных глаз» государя и погибают солдаты... Во всем ласкающем словесном материале, применяемом к Александру, вырисовывается искусственный, кукольный, манекенный облик молодого государя, нечто условное, благостность официозного портрета — все то, что как раз и привлекает вульгарную эмоциональность людей, подобных Николаю Ростову, умиленно тянущихся к некоей высшей «духовности», в противовес своей собственной «грубой материальности».

Художественный секрет, на котором построено толстовское изображение Александра, следует искать, прежде всего, в контрасте между счастливой, веселой, беспечной оживленностью молодого императора и его свиты — и хмуростью кутузовского штаба. Это и является одним из выражений общего противопоставления в романе *александров-*

---

[1] Л. Аксельрод-Ортодокс, Л. Н. Толстой — мировоззрение и творчество, «Литературная учеба», 1935, № 9, стр. 18.

ских войн будущей *кутузовской* войне. Указанный контраст, хотя и очень вежливо по отношению к Александру, но все же прямо подчеркнут в лукавой фразе, идущей после абзаца, в котором сказано, что богато одетые молодые люди на прекрасных лошадях, переговариваясь и улыбаясь, остановились позади государя.

«Как будто через растворенное окно вдруг пахнуло свежим полевым воздухом в душную комнату, так пахнуло на невеселый Кутузовский штаб молодостью, энергией и уверенностью в успехе от этой прискакавшей блестящей молодежи».

В этой фразе как будто сказано о том, что все плюсы на стороне Александра с его молодостью и его молодежью, а все минусы на стариковской хмурой стороне Кутузова. Свежий полевой воздух — и душная комната; блеск, энергия, оживленность — и нечто тяжелое, пасмурное. Веселье противопоставлено невеселью.

Кутузов с его штабом *невесел* потому, что он хорошо знает, как повернется для солдат вся эта затея, все это наступление, знает, что Аустерлиц будет страшным поражением, знает, что вся эта война барски безответственна. Беспечное «невинное» веселье здесь равносильно преступлению. Кутузов видит за счастливой уверенностью в успехе этих выхоленных высокопоставленных молодых людей на сытых конях — простреленные головы, оторванные ноги и руки, стыд и недоумение русских солдат и офицеров.

Так выясняется, что чем любовнее вырисовывает художник облик государя, тем меньше он любит государя. Человечность Александра никак и ничем не связана с его *действиями;* она — не живая, слащаво «небесная»; она — лишь застывшая форма, марка, этикетка, прикрывающая бесчеловечность и противонародность — истину этого строя, этого режима, этой войны.

Толстой срывает маску не с самого Александра как личности. Александр сам является маской противонародного государства. Он безличен,— об этом, в частности, свидетельствует замечаемая Андреем Болконским черта в лице государя: «на тонких губах та же возможность разнообразных выражений». Главным выражением лица Александра всегда будет выражение официозной величавости, кротости и «невинности»,— но все же это лицо будет принимать «разнообразные выражения», подобно тому как александровский режим будет принимать то либеральное

сперанское, то мракобесное *аракчеевское* выражение — в зависимости от круговращений дворянско-государственной машины. Эта черта Александра — «возможность разнообразных выражений» лица — связана все с тою же мыслью Толстого о ложных кумирах, только кажущихся двигателями исторических событий, подобно тому как сознанию дикаря фигура, вырезанная на носу корабля, представляется причиной движения корабля. Александр — лишь изящная марионетка, лишь необходимая декоративная часть механизма дворянского государства.

В образе Александра, как и всегда у Толстого, решающую роль играют мельчайшие детали, каждая из которых наполнена исключительной силой художественного обобщения. Значения толстовской детали не понял Тургенев. Он писал Анненкову о «Войне и мире»: «Сам роман возбудил во мне весьма живой интерес: есть целые десятки страниц сплошь удивительных, первоклассных,— все бытовое, описательное (охота, катанье ночью и т. д.); но историческая прибавка, от которой, собственно, читатели в восторге,— кукольная комедия и шарлатанство. Как Ворошилов в «Дыме» бросает пыль в глаза тем, что цитирует последние слова науки (не зная ни первых, ни вторых, чего, например, добросовестные немцы и предполагать не могут), так и Толстой поражает читателя носком сапога Александра, смехом Сперанского, заставляя думать, что он *все* об этом знает, коли даже до этих мелочей дошел,— а он и знает только, что эти мелочи. Фокус, и больше ничего,— но публика на него-то и попалась» [1].

Однако «фокус» толстовской «мелочи» и состоит в том, что в ней,— действительно как в фокусе,— выражено *все*,— подобно тому как в золотом лорнете Александра выражена сущность его отношений с солдатами, с народом, природа его войны. *Носок Александра,* который Тургенев принял только за носок Александра — «и больше ничего»,— принадлежит к числу тех «мелочей», в которых и сказывается, что Толстой *действительно «все* об этом знает».

После того как гусары, в ответ на приветствие государя, надсаживая груди, крикнули свое «урра!», государь «постоял несколько секунд против гусар, как будто он был в нерешительности...

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1958, стр. 385.

«Как мог быть в нерешимости государь?» — подумал Ростов, а потом даже и эта нерешительность показалась Ростову величественною и обворожительною, как и все, чтó делал государь.

Нерешительность государя продолжалась одно мгновение. Нога государя, с узким, острым носком сапога, как носили в то время, дотронулась до паха энглизированной гнедой кобылы, на которой он ехал; рука государя в белой перчатке подобрала поводья, и он тронулся, сопутствуемый беспорядочно-заколыхавшимся морем адъютантов».

Эта нерешительность,— как будто государь хочет еще что-то сказать откричавшим свое «ура» гусарам и не знает, чтó сказать, и надо ли еще что-нибудь сказать, могла бы длиться и дольше,— если бы нога государя, как бы сама по себе, не решила вопрос, не вывела своего обладателя из нерешительности; у Толстого не сказано: он дотронулся ногой,— а сказано: нога дотронулась до паха кобылы; точно так же не сказано: он рукой подобрал поводья, а сказано: рука подобрала поводья. Все это служит впечатлению неопределенности, нецелеустремленности, автоматичности. Потому-то и узкий франтовский носок Александра — какой-то праздный, болтающийся без толку, неуверенный, бездарный носок в своем праздничном, парадном изяществе, столь контрастирующем с происходящим тяжелым, грубым делом войны. Оттого и носок этот *заметен* — он так же неуместен, как золотой лорнет. Все, что делает Александр, по своей сути — ненужно, праздно, бездарно, неуместно.

Дружинин упрекал Толстого в злоупотреблении внешними деталями. Критик иронически пародировал: дескать, у Толстого получается, что по ляжкам такого-то видно, что он собирается путешествовать в Индию. Дружинин почувствовал какую-то новую, особенную роль детали у Толстого, но не понял сущности одного из открытий художника в области человековедения. Никто до Толстого не раскрыл связь внешнего облика человека с внутренней сущностью в таком неожиданном многообразии проявлений этой связи. До Толстого в литературе придавалось настоящее значение только лицу: глазам, как «зеркалу души», высокому или низкому лбу, форме рта, «общему выражению». Толстой находит неуловимую связь между строением тела и характерными чертами в общем облике человека. Он часто определяет сущность положения, ду-

шевного движения, данного мгновения в человеческих отношениях по внешним движениям, походке, «общему выражению» тела, а не только лица. Толстой-художник ни на минуту не может забыть о том, что человек — часть природы, не может отвлечься от этого в сферу отвлеченной духовности. Естественность или неестественность поведения, качество, значение тех или других душевных движений, общий облик персонажа Толстой нередко объясняет, оценивает и по «поведению» тела человека.

У Александра Толстой избрал, как мишень для своего психологического обстрела, ногу в ее взаимоотношениях с лошадью. Вспомним, как ведут себя нога государя и лошадь в том эпизоде, когда государь рассматривает умирающего солдата. «Ростов видел, как содрогнулись, как бы от пробежавшего мороза, сутуловатые плечи государя, как левая нога его судорожно стала бить шпорой бок лошади, и как приученная лошадь равнодушно оглядывалась и не трогалась с места. Слезший с лошади адъютант взял под руки солдата и стал класть на появившиеся носилки. Солдат застонал».

Характерно восклицание, вырвавшееся у государя: «Тише, тише, разве нельзя тише?» Словечко «тише» — реакция на *стон* солдата. Если бы государь думал о том, как облегчить страдания солдата, он сказал бы: «легче», «осторожнее», «мягче» берите его; нельзя сказать: «тише берите», «тише несите»; государя обеспокоил звук, изданный солдатом, неприятный для его мягкосердечной души. Государь отнюдь не собирался присутствовать при том, как солдата будут класть на носилки. Как только он услышал стон, он хотел сейчас же отъехать, отскакать отсюда,— нога выдала это его желание: она судорожно стала бить шпорой бок лошади. Как только Ростов почувствовал, что он оскорблен близостью к государю «нечистого», «грубого» и «гадкого» умирающего солдата, так нога государя начала судорожно бить бок лошади. Эта синхронность указывает на то, что и государь был, в сущности, оскорблен грубостью зрелища, хотя ему и могло казаться, что он сочувствует страданиям раненого. Но нога, независимо от представлений государя о своих чувствованиях, обнаружила истину этих чувствований; а именно — желание как можно скорее оказаться подальше от этого места. Эта *независимость* ноги Александра, берущей на себя функцию выражения его истинных желаний и настрое-

ний, усиливает общее впечатление неопределенности, расплывчатости всего облика государя.

Если бы лошадь послушалась ноги Александра, то адъютант, конечно, и внимания бы не обратил на раненого. Но «приученная лошадь равнодушно оглядывалась и *не трогалась с места»*. Бездарная нога! В ней тоже нет воли, нет умения хотеть, знания, чего хотеть.

Отсутствие контакта между всадником и лошадью для Толстого — всегда существенный показатель. Как чутко, талантливо понимает горячая, страстная, впечатлительная Фру-Фру все оттенки желаний и настроений Вронского, какое красивое, умное согласие было между всадником и лошадью — до тех пор, пока Вронский не сделал своего скверного движения! Для Толстого в чуткой связи всадника с конем заключен некий критерий *естественности, природности* человека, а также и ясности, цельности его желаний, без чего нельзя и передать свои желания животному. Лошадь Александра, «приученная» к вялости и величаво-искусственной размеренности парадов, церемониалов, к «кротости», то есть к равнодушию, неопределенности желаний всадника, равнодушна к его желаниям; в отличие от людей, бросающихся выполнять приказания государя, лошадь и ухом не поведет в ответ на судорожные понукания императорской ноги: она знает, что обладатель этой ноги и сам толком не знает, чего ему надо желать. Лошадь стала тоже бездарной с бездарным всадником. Талантливость, одаренность во всяком соприкосновении, общении человека с натуральным миром означает согласие, связь. Как удивительно талантлив Холстомер, так тонко *понимавший* характеры и желания своих хозяев! Лошадь Александра *не понимает* своего хозяина, она совершенно отъединена от него; ее хозяин отъединен от всего естественного, простого, жизненного. Мир Александра сияет безмятежным, «кротким», официозным сиянием лишь тогда, когда все парадно-ясно. К этому и «приучена» лошадь.

В пикировке, возникающей между Александром и Кутузовым, как раз и идет речь о парадности. Кутузов не начинает сражения.

«— Что́ ж вы не начинаете, Михаил Ларионович? — поспешно обратился император Александр к Кутузову, в то же время учтиво взглянув на императора Франца.

— Я поджидаю, ваше величество,— отвечал Кутузов, почтительно наклоняясь вперед.

Император пригнул ухо, слегка нахмурясь и показывая, что он не расслышал.

— Поджидаю, ваше величество,— повторил Кутузов (князь Андрей заметил, что у Кутузова неестественно дрогнула верхняя губа, в то время как он говорил это «поджидаю»).— Не все колонны еще собрались, ваше величество.

Государь расслышал, но ответ этот, видимо, не понравился ему; он пожал сутуловатыми плечами, взглянул на Новосильцова, стоявшего подле, как будто взглядом этим жалуясь на Кутузова.

— Ведь мы не на Царицыном лугу, Михаил Ларионович, где не начинают парада, пока не придут все полки,— сказал государь...

...— Потому и не начинаю, государь,— сказал звучным голосом Кутузов, как бы предупреждая возможность не быть расслышанным, и в лице его еще раз что-то дрогнуло.— Потому и не начинаю, государь, что мы не на параде и не на Царицыном лугу,— выговорил он ясно и отчетливо.

В свите государя на всех лицах, мгновенно переглянувшихся друг с другом, выразился ропот и упрек. «Как он ни стар, он не должен бы, никак не должен бы говорить этак»,— выразили эти лица.

Государь пристально и внимательно посмотрел в глаза Кутузову, ожидая, не скажет ли он еще чего. Но Кутузов, с своей стороны, почтительно нагнув голову, тоже, казалось, ожидал...

...— Впрочем, если прикажете, ваше величество,— сказал Кутузов, поднимая голову и снова изменяя тон на прежний тон тупого, нерассуждающего, но повинующегося генерала».

Характерна поспешность Александра: как только он подскакал со своей свитой, так тут же и обратился к Кутузову с вопросом, почему он не начинает сражения. Для кроткого государя все ясно, как на параде. Он спешит, как ребенок к игрушке. О, конечно, он хочет славы, он так честолюбиво-наивно уверен в том, что его ожидает слава полководца. Это — *его* сражение! А медлительный старик чего-то еще ждет. При всей своей нерешительности, тут Александр нетерпелив; кажется даже, что он знает, чего желать. Но самое это его желание носит настолько общий, отвлеченный от конкретности характер, оно так далеко от серьезных раздумий, не связано с теми, кто действительно

решает судьбу сражений, что и оно тоже является невесомым, легковесным, как и все в облике Александра.

Кутузов, при всей своей придворной опытности, решился на серьезную акцию достаточно ясного выражения своего несогласия с предпринимаемым наступлением. Он решился на прямую резкость, повернув обвинение, выдвинутое против него государем, в том, что он, Кутузов, ведет себя как на параде,— против государя. Он прямо дал понять императору, мечтающему о военной славе, что тот поступает не как военный человек на войне, а как любитель парадов. Слова Кутузова весомы: за ними — вся реальность положения, за ними — живая человеческая масса.

Толстой не касается внутреннего мира Александра. Наполеона мы видим не только извне, но и изнутри: например, когда он остается наедине с портретом своего сына; для приближенных, для армии это должно означать торжественное и вместе с тем глубоко интимное раздумье великого человека; но Наполеону в этот «значительный миг» нечего сказать ни самому себе, ни портрету сына; и он, посидев некоторое время в уединении, дотронулся пальцем, сам не зная для чего, до шероховатости блика портрета. Мы видим, что Наполеон человечески пуст. Об Александре нам ничего похожего не сказано. Толстой не может применять к Александру метод прямого разоблачения, как к Наполеону или какому-нибудь графу Растопчину. Но *лошадь* Александра! По ней мы можем судить о внутреннем мире седока.

Безмятежно ясный в обстановке условного величия, внутренний мир Александра глух, темен, пуст, дик тогда, когда жизнь оборачивается своею непарадной, неофициозной стороною.

«Лошадь эта, носившая государя еще на смотрах в России, здесь, на Аустерлицком поле, несла своего седока, выдерживая его рассеянные удары левою ногой, настораживала уши от звуков выстрелов, точно так же как она делала это на Марсовом поле, не понимая значения ни этих слышавшихся выстрелов, ни соседства вороного жеребца императора Франца, ни всего того, что́ говорил, думал, чувствовал в этот день тот, кто ехал на ней».

Тождество ощущений Александра и его лошади — и вместе с тем *отсутствие связи* между ними. *Тождество* передано, в частности, соседством двух фраз: той, где говорится, что Милорадович *забыл о присутствии государя*

и своим самозабвенным приветствием апшеронцам вызвал их неожиданное, не предусмотренное церемониалом, оглушительно-громовое: «Рады стараться!» Эта фраза соседствует с фразой: «Лошадь государя шарахнулась от неожиданного крика». Указанием на неожиданность крика и для государя и для его лошади дано понять, что и государь внутренне «шарахнулся» от неожиданного, простого, сильного, находящегося вне официозности. Все прямое, внеофициозное, жизненное «беспокоит» его.

Лошадь Александра чужда, глуха, слепа, темна ко всему происходящему в сражении. Привыкшая к равнодушной благостности церемониалов, здесь она оказывается — именно в силу своей дворцовой «воспитанности» — дикой, непонятливой, ненужной, одинокой, ничем и ни с кем не связанной. Она глуха и слепа по отношению к своему седоку, вместе с которым на Марсовом поле они являли трогательно-красивое полное согласие. То было согласие пустоты, казенной олеографии, пышного царского лубка. А тут, когда дело идет о жизни и смерти, лошадь и всадник начисто разъединены — при сходстве их «внутреннего состояния». Александр тоже не понимал значения ни слышащихся выстрелов, ни всего того, что происходит в сражении, ни всего того, что он сам «говорил, думал, чувствовал в этот день». Его рассеянные удары по лошади левой ногой,— опять эта нога! — безвольные, не уверенные в своем смысле, удары, которые лошадь *выдерживала*,— иными словами, относилась к ним равнодушно — эти тупые, пустые удары, не передающие животному желания седока, потому что его желания тоже пусты и неясны ему самому, говорят о *рассеянном*, не сосредоточенном, пустом, темном внутреннем мире Александра. Его парадное сияние было лишь прикрытием пустоты и темноты. Так лошадь и всадник в сражении являют нечто общее друг с другом и в своей одинаковой бездарности, и в своей одинаковой *разъединенности* — и между собою, и со всем происходящим, со всеми, кто тут дерется, падает, страдает и умирает «за дело государя».

Таким образом, *носок Александра,* не понятый Тургеневым, оказывается всеобъемлющим: на этом носке Толстой поднял очень многое. Такую же роль, кстати, играют бисквиты Александра, из-за которых начинается давка под балконом кремлевского дворца. Эти «мелочи» — бисквитные крошки, падающие с царского балкона в толпу,—

тоже включают в себя очень многое, содержат в себе огромный исторический синтез, в них чувствуется и вкус пряников будущих Ходынок. Ни у одного писателя деталь не насыщена таким богатейшим художественно-философским, широким синтетическим содержанием, как у Толстого. Он совершает чудо, насыщая читателя до предела какими-нибудь бисквитными крошками.

Описание финала Аустерлицкого сражения представляет собою приговор Александру.

Ростов, посланный с донесением к Александру или Кутузову,— кого удастся найти,-- пытается выяснить, где находится государь.

« — Где государь? Где Кутузов? — спрашивал Ростов у всех, кого мог остановить, и ни от кого не мог получить ответа.

Наконец, ухватив за воротник солдата, он заставил его ответить себе.

— Э! брат! Уж давно все там, вперед удрали! — сказал Ростову солдат, смеясь чему-то и вырываясь».

Образ народа в «Войне и мире» создается из множества таких деталей, как смех этого солдата. Он смеется над самим государем. Он смеется над барами, он знает их породу. Он смеется над бессмысленностью всей этой войны, над самим собою, над такими же мужиками, втянутыми в пустое и смертельное дело. Его смех, и горький, и озорной,— *очень русский смех*, не щадящий ни других, ни себя, отвергающий условные нормы, всяческую благонамеренную благопристойность, с горьким наслаждением правды обнажающий суть дела. Удрал или не удрал государь — это не так существенно: все равно истина заключается в том, что он чужд всему этому солдатскому, крестьянскому миру, что он знает только себя, только пустоту своего официального величия, а когда этого величия нет, то он никчемен, ничтожен. Как хлесткий удар кнутом по официальной благостности это словечко: *удрал!* — в применении к государю императору. Ангелоподобный, венценосный! — просто удрал, да еще впереди всех. Каково слышать это Ростову! Для собственного успокоения Ростов решает, что этот солдат, очевидно, был просто пьян. Если бы Ростов не решил так, то он, наверное, избил бы солдата за оскорбление святыни. Впрочем, сейчас не до того. Все слишком серьезно и необычно.

Стыдобище Александра — канава, у которой неожидан-

но находит его Ростов — одного, посреди пустого поля. Государь не может перепрыгнуть верхом эту канаву, и только с помощью капитана фон Толя, случайно наехавшего на то же место, переходит через нее пешком. Государь *спешился*... Так заканчиваются наконец его «боевые» взаимоотношения со своею лошадью; эти две плачевные фигуры наконец отделяются одна от другой. Государь опешил даже перед канавой,— а хотел перепрыгнуть через Наполеона! Растроганная жалостливость Николая Ростова к государю, сквозь призму которой мы воспринимаем все эти обстоятельства, как бы заслоняют их сатирический характер; Ростов и в этом смысле верно служит своему государю.

А затем Ростов видит, что государь заплакал, закрыл глаза рукой и пожал руку утешающему его Толю. Парад не состоялся, и венценосный плачет, как дитя при виде сломанной игрушки. Вот в какое ничтожество вложил всю свою душу Николай Ростов!

Своеобразным подведением итога Аустерлицкого сражения является, казалось бы, не имеющая никакого отношения к делу одна и та же повторяемая шутка кутузовского берейтора над кутузовским поваром.

Не решившись обеспокоить государя в его уединении у канавы, Ростов разыскивает кутузовский штаб.

«Впереди его шел берейтор Кутузова, ведя лошадей в попонах. За берейтором ехала повозка, и за повозкой шел старик дворовый, в картузе, полушубке и с кривыми ногами.

— Тит, а Тит! — сказал берейтор.

— Чего? — рассеянно отвечал старик.

— Тит! Ступай молотить.

— Э, дурак, тьфу! — сердито плюнув, сказал старик. Прошло несколько времени молчаливого движения, и повторилась опять та же шутка».

Как будто перед нами нечто вроде шекспировского обыкновения резко переключать действие из атмосферы трагического напряжения в прямо противоположную атмосферу юмора шутов-весельчаков,— как, например, в «Макбете»,— для «разрядки», для острого контраста, который так свойствен самой жизни. Но тут у Толстого разыгрывается еще и внутренний мотив, непосредственно связанный с самим текстом диалога между берейтором и поваром, с самою сущностью происшедшего события.

Некий *Тит* не хочет идти молотить. Но ведь это Кутузов не хотел идти *молотить* в это сражение! И это народ не хочет идти молотить в эту чуждую ему, барскую войну. «Э, дурак, тьфу!» — сердито отплевывается некий невеселый Тит. И, конечно, не случайно, что этот Тит принадлежит к кутузовскому штабу, который потому и был «невесел», что не хотел молотить.

Что эта шутка имеет именно такое, и только такое внутреннее значение, подтверждается и в другом месте, относящемся к тому же Аустерлицкому сражению. Там эта шутка насмешливо контрастирует с возвышенно-торжественным строем честолюбивых мечтаний Андрея Болконского о своем будущем триумфе, который, как он уверен, предстоит ему в этом сражении. Князю Андрею представляется, как он спасает всех в самую опасную минуту, как он один одерживает победу: «Боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена,— самые дорогие мне люди,— но, как ни страшно и [ни] неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать, за любовь вот этих людей»,— подумал он, прислушиваясь к говору на дворе Кутузова. На дворе Кутузова слышались голоса укладывавшихся денщиков; один голос, вероятно кучера, дразнившего старого кутузовского повара, которого знал князь Андрей и которого звали Титом, говорил: «Тит, а Тит?»

— Ну,— отвечал старик.

— Тит, ступай молотить,— говорил шутник.

— Тьфу, ну те к черту»,— раздавался голос, покрываемый хохотом денщиков и слуг.

«И все-таки я люблю и дорожу только торжеством над всеми ими, дорожу этою таинственною силой и славой, которая вот тут надо мной носится в этом тумане!»

Здесь происходит ироническая полемика между возвышенным строем мыслей и чувств князя Андрея и резко снижающим строем *Тита*.— И *все-таки*,— говорит себе князь Андрей, услышав шутку,— я хочу торжества над *этими* людьми, люблю славу, то есть их любовь ко мне,— несмотря на то, что они вот и не понимают ничего этого, не интересуются ничем и занимаются своими пошлыми

шутками. Таков смысл этого *все-таки*,— этого ответа князя Андрея людям, не понимавшим величия. Но во внутреннем, объективном значении эта полемика имеет более глубокий и более обидный смысл для князя Андрея, чем ему кажется. Собирательный Тит не хочет идти «молотить» во имя чьей бы то ни было славы — ни славы Александра, ни славы князя Андрея Болконского. Ему, Титу, не нужны никакие Тулоны, никакие Аустерлицы.

Итак, одну и ту же шутку доводится услышать в разное время двум героям романа: Андрею Болконскому и Николаю Ростову.

Очень далеки один от другого, совсем не похожи эти два человека, и если есть что-либо общее между ними, то это — обожание кумиров: увлечение Андрея Болконского Наполеоном и Николая Ростова — Александром. И обоих это уводит далеко от людей, от естественного отношения к людям. Князь Андрей готов отказаться даже от самых дорогих ему людей. Обожание государя уводит Николая Ростова, постепенно и незаметно для него, от *народности*, которая была в нем как в человеке «ростовской породы». Обожание кумира имеет свою неумолимую логику.

Чувство оскорбления за государя от близости к его особе умирающего солдата — бесчеловечное, противоестественное чувство, не соответствующее доброй и простой натуре Николая. Он, конечно, никогда не оскорбился бы за себя в подобном случае, за своих друзей и, если было бы нужно, терпеливо ходил бы за самым нечистым, «гадким» солдатом. И все же его чувство, испытанное «за государя»,— барское или холопское чувство по своей сущности. Есть контрастная перекличка этого эпизода с предшествующим эпизодом, когда Ростов сам был контужен.

С болью в руке, все усиливающейся, чувствуя себя совершенно одиноким, Ростов сидит ночью у костра.

«Он открыл глаза и поглядел вверх. Черный полог ночи на аршин висел над светом углей. В этом свете летали порошинки падавшего снега. Тушин не возвращался, лекарь не приходил. Он был один, только какой-то солдатик сидел теперь голый по другую сторону огня и грел свое худое желтое тело.

«Никому не нужен я! — думал Ростов.— Некому ни помочь, ни пожалеть. А был же и я когда-то дома, сильный, веселый, любимый».— Он вздохнул и со вздохом невольно застонал.

— Ай болит что́? — спросил солдатик, встряхивая свою рубаху над огнем, и, не дожидаясь ответа, крякнув, прибавил: — Мало ли за день народу попортили — страсть!»

В этом солдатском сочувствии Ростов получает ответ на свою жалобу о том, что он никому не нужен. Миру человек нужен. И солдатик в краткой своей реплике говорит Ростову именно о *мире*, связывая страдания Ростова с общими страданиями: «Мало ли за день народу попортили — страсть!» Так мир относится к Ростову. А он, Ростов,— не изменил ли миру, оскорбясь близостью грубых солдатских страданий к чистым ризам своего ничтожного божества? Кумиры и Николая Ростова и Андрея Болконского ничтожны,— их различие только в форме ничтожества; оба они уводят от правды и от народа. И если Андрей Болконский приходит к пониманию ничтожества своего кумира, то для Николая Ростова невозможно понимание ничтожества Александра: это означало бы для него потерю всего смысла жизни.

Короткий эпизод встречи контуженного Николая с солдатиком, пожалевшим его, является одним из многочисленных звеньев, в совокупности создающих образ эпически сильного и доброго русского простого народа.

Духовная эволюция Николая Ростова еще далеко не замкнулась. Еще будет в его жизни последний порыв к большому миру.

БУНТ И ЕГО ПОДАВЛЕНИЕ

Развитие решающего для всей жизни Ростова кризиса начинается сразу же после возвращения Николая из отпуска в свой родной Павлоградский полк. Склонность Толстого к острым, резким антитезам сказывается и здесь. Николай, как мы помним, вернувшись в полк, испытал радость и успокоение: он вернулся в свой мирок, где, казалось бы, выдумывать и выбирать нечего, все выдумано и выбрано за него, Николая, все просто и ясно.

Но ясность, спокойствие, радостное отсутствие свободы выбора решений и поступков — все это оказывается иллюзорным. Жизнь — большая жизнь, беспокойная, всегда требующая выбора решений и действий, постоянной работы мысли и совести,— врывается и сюда.

Самый близкий, лучший друг Ростова Васька Денисов не может равнодушно относиться к мучениям солдат, умирающих от голода, питающихся каким-то вредным местным растением, от которого они болеют мучительной смертельной болезнью. Денисов отбивает у пехоты транспорт с продовольствием. Пехота ничего не ела два дня,— солдаты же эскадрона Денисова ничего не ели две недели. Полковой командир соглашается закрыть глаза на этот проступок Денисова, но советует ему «съездить в штаб и там, в провиантском ведомстве, уладить это дело и, если возможно, расписаться, что получили столько-то провианту; в противном случае, требованье записано на пехотный полк: дело поднимется и может кончиться дурно».

Если бы Васька Денисов был не Васькой Денисовым, а, например, Борисом Друбецким, то он, конечно, разумно и тактично погасил бы происшествие. Но Борисы Друбецкие никогда и не пошли бы на такое безрассудное действие; на него только и мог решиться Васька Денисов, с его прямотой, пылкостью, русской удалью и беззаветной преданностью своему полку, своим солдатам,— качествами, которые так привлекают Ростова к его лихому эскадронному командиру. В «дипломаты» Васька Денисов тоже годится менее всего! В своих «объяснениях» с интендантскими чиновниками он, вместо того чтобы попытаться войти в добрые отношения, входит с ними в такую перепалку, что наживает в их лице непримиримых, мстительных врагов. И вновь — Телянин!

Денисов рассказывает Ростову: «Вхожу — за столом... Кто же?! Нет, ты подумай!.. Кто же нас голодом морит,— закричал Денисов, ударяя кулаком больной руки по столу, так крепко, что стол чуть не упал и стаканы поскакали на нем.— Телянин!! «Как, ты нас с голоду моришь?!» Раз, раз по морде, ловко так пришлось... «А! распротакой сякой»... и начал катать! Зато натешился, могу сказать,— кричал Денисов, радостно и злобно из-под черных усов, оскаливая свои белые зубы.— Я бы убил его, кабы не отняли».

Дело оборачивается очень серьезно. Оно выглядит так, что майор Денисов отбил транспорт, после чего, без всякого вызова, в пьяном виде явился к обер-провиантмейстеру, назвал его вором, угрожал побоями, а когда был выведен вон, то бросился в канцелярию, избил двух чиновников и одному вывихнул руку. Назначена военно-судная комис-

сия по делу Денисова. Мародерство карается в этот момент особенно строго. Еще Билибин писал в своем письме князю Андрею, что государь «хочет дать право всем начальникам дивизий расстреливать мародеров, но я очень боюсь, чтоб это не заставило одну половину войска расстреливать другую»; у местного населения все запасы истощены; голод и болезни уносят гораздо больше людей, чем уносят их сражения. Видимо, именно поэтому и собираются расстреливать «мародеров»: барское, бюрократическое мышление знает только раз навсегда установленные нормы; оно и не хочет и не может вникнуть в реальность данных условий массового голода, повальных болезней, воровского разгула интендантов. Денисову грозит, в самом лучшем случае, разжалование. Во время одной из рекогносцировок Денисов получает легкое ранение. «Может быть, в другое время Денисов с такою легкою раной не уехал бы от полка, но теперь он воспользовался этим случаем, отказался от явки в дивизию и уехал в госпиталь».

Глава, изображающая посещение Ростовым, во время перемирия, госпиталя, в котором лежит Денисов уже шесть недель, показывает истинное лицо господской войны. Никому нет дела до острова смерти, до этого зловонного госпиталя, столь контрастирующего с прекрасным цветущим летом. Доктор, встреченный Ростовым в дверях, предупреждает его, что входить сюда смертельно опасно. Тут «дом прокаженных». «Кто ни взойдет — смерть». Тут царит тиф. Ростова сразу обдает запахом гниющего тела. Больные и раненые без пищи, без воды, без какого бы то ни было ухода лежат на полу, в шинелях, рядом с разлагающимися трупами. Вот где источник «невеселости» Кутузова: его мрачность была мрачностью этого госпиталя; он знал, что честолюбивое, эгоистическое желание славы молодого, сияющего счастьем, добросердечного государя будет иметь именно этот исход. Мрачный образ этого госпиталя будет незримо присутствовать в следующих главах, относящихся к Тильзитскому миру и блистательной дружественной встрече Александра и Наполеона; образ госпиталя будет играть роль *подтекста* «тильзитских» глав.

Ростов застает Денисова в тяжелом состоянии — тяжелом не столько физически, сколько душевно. Рана его, несмотря на свою незначительность, не заживает: это, конечно, связано с его душевным состоянием. Ростова поразило в его друге полное отсутствие интереса к тому, что

составляло всю жизнь для Денисова, так же, как и для него, Ростова: к полку, как и вообще ко всей жизни, которая шла вне госпиталя. Видно было, что Денисову даже неприятны воспоминания об этой жизни. Он интересовался только своим делом с провиантским ведомством. Он может говорить только о перипетиях этого дела. Со всеми подробностями он рассказывает, в каком положении оно сейчас находится; он оживляется только тогда, когда начинает читать Ростову бумагу, полученную из комиссии, и обращает внимание Ростова на те язвительные колкости по адресу своих врагов, которые он ловко вставляет в свой черновой ответ на эту бумагу. Ростов видит, что офицерам, товарищам Денисова по госпиталю, уже давно успела надоесть вся эта история.

Нам показана тонкая и страшная грань, отделяющая справедливое негодование от болезненной сосредоточенности всех душевных сил на чем-либо одном, которая означает угрозу маньячества. Денисов уже близок к этой душевной заброшенности, столь соответствующей заброшенности всего этого госпиталя.

Ростов не решается дать совет своему старшему товарищу капитулировать, подать просьбу на высочайшее имя о помиловании, признав тем самым свою вину,— хотя Ростов и хотел бы именно это посоветовать Денисову. Но он хорошо знал «непреклонность воли Денисова и его правдивую горячность». Зато Тушин, понимающей положение дела и душевное состояние Денисова, прямо дает этот совет. И Денисов сам уже чувствует безнадежность, нежизненность своей непреклонности.

Кончается тем, что Денисов подписывает составленное аудитором прошение государю о помиловании, и Ростов берется передать его.

«Видно, плетью обуха не перешибешь»,— так объясняет Денисов свое согласие подписать прошение.

Вся эта история столкновения Денисова с начальниками провиантского ведомства, унизительность просьбы о помиловании и дальнейший ход дела, бездушие дворянской военно-государственной машины, солдатские страдания,— все это объясняет закономерность той *бунтовской* позиции, к которой приходит Денисов в эпилоге романа. Он занимает более решительную позицию, чем Пьер: Денисов прямо говорит, что необходим *бунт*. Он — уже вполне созревший участник вооруженного восстания. Гла-

вы, посвященные столкновению Денисова с дворянской государственной машиной, в том числе гневная и скорбная госпитальная глава, представляют собой материал для полного морального оправдания бунта. В этом, конечно, сказалась внутренняя бунтарская сущность самого Толстого.

Бунт не подавлен в Денисове, а только запрятан в глубине его души.

Денисовский бунт захватывает в свою мятежную орбиту и Николая Ростова! С Николаем происходит нечто очень странное.

Ростов не может не сочувствовать Денисову,— и по непосредственной, естественной человечности, ясно говорящей о том, что правота на стороне Денисова; и потому, что весь конфликт произошел из-за полка, одинаково составляющего все содержание жизни и для Ростова, и для Денисова. Телянин вызывает у Ростова омерзение. И, конечно, его не может не возмущать, что тот самый Телянин, который украл у своего товарища-офицера кошелек, теперь стал важным чиновником. Так Николай втягивается в денисовское дело.

Николай не сомневается в том, что государь подойдет к этому делу с точки зрения естественной, простой справедливости: ведь для Николая государь и есть воплощение самой высокой справедливости. Перенеся на особу государя все *свое человеческое*, он поэтому и уверен в положительном решении. «Если бы только я мог прямо передать ему письмо и сказать все... Он бы понял, на чьей стороне справедливость. Он все понимает, все знает. Кто же может быть справедливее и великодушнее его?»... «Упаду в ноги и буду просить его. Он поднимет, выслушает и еще поблагодарит меня». «Я счастлив, когда могу сделать добро, но исправить несправедливость есть величайшее счастье»,— воображал Ростов слова, которые скажет ему государь».

Два потока небывало сильных чувств сливаются в душе Ростова, когда он оказывается в Тильзите с прошением Денисова. В нем кипят чувства возмущения несправедливостью, бесстыжим торжеством Телянина, жалость к Денисову, боль и за друга, и за все ту же, дорогую Ростову, честь полка.

К этому строю чувств присоединяется еще более сильное переживание.

Николай потрясен тем, что происходит в Тильзите. В его сознании весь мир сместился. Тот самый Наполеон, лютый враг и оскорбитель отечества и государя, тот Буонапарте, о котором Ростов еще так недавно, разговаривая с платовским казачьим офицером, спорил о том, что если бы Наполеон был взят в плен, с ним обратились бы не как с государем, а как с преступником,— этот осквернитель всего святого теперь встречается как равный с равным с самим государем! Разбойнику оказываются почести — и кем же? Самим государем! Государь называет его своим высоким другом, в то время как самая близость фигуры Наполеона к государю есть святотатство!

Ростов вступает в самый мучительный, раздирающий все его существо момент своей жизни. Во всей его жизни не было и не будет более жестоких ударов, чем два тильзитских испытания, обрушившиеся на него: сближение государя с Наполеоном и затем — отказ государя в просьбе о помиловании Денисова.

На эту просьбу — устами государя — отвечает сама машина бюрократического подавления.

Генералу, согласившемуся, по знакомству, передать государю прошение Денисова, государь отвечает «громко, очевидно с желанием, чтобы все слышали его.

— Не могу, генерал, и потому не могу, что закон сильнее меня...— Генерал почтительно наклонил голову, государь сел и поехал галопом по улице. Ростов, не помня себя от восторга, с толпою побежал за ним».

Он забыл в эту минуту обо всем,— о несправедливости к Денисову, о Телянине,— его, как всегда, охватил самозабвенный восторг близости к божеству.

Однако тильзитские впечатления, постепенно накапливаясь, приводят Ростова к безысходному мраку, полной потерянности, столь не свойственным его натуре. Толстой развивает здесь тему столкновения рядового, простого, массового человека, как говорят — «человека толпы», с идеализировавшейся им, представавшей в ореоле высшего добра и справедливости безличной силой противонародного государства, подавляющего всякую человечность. Ответ государя на просьбу о помиловании, произнесенный нарочито назидательно громко, является ответом этой безличной силы, сдобренным ханжеской «либеральной» демагогией: закон, дескать, сильнее самого государя! Это — в самодержавном-то крепостническом государстве! В госу-

дарстве, где легионы Теляниных, не говоря уже о вельможах вроде князя Василия Курагина, могли, как им было угодно, нарушать законы. Так новая черта входит в характеристику Александра: фарисейство. Впрочем, Толстой оставляет читателю возможность предполагать, что государь был искренен в своем «справедливом» ответе на просьбу о помиловании Денисова. Но чего стоят искренность и справедливость, полностью оторванные, отвлеченные от реальной жизни, от конкретности, от человечности.

Государь выступает в роли защитника Телянина! Эта истина не может дойти в своем прямом, обнаженном значении до помраченного обожествлением своего кумира сознания Ростова. Однако она все же оседает в его душе, не вполне сознаваемая, но давящая чувством какого-то всеобщего предательства, поддельности всех истин, всех представлений о добре и зле.

Толстой прямо, своим излюбленным методом противопоставления, подчеркивает лицемерие той законности, ревнителем которой показывает себя государь император.

После истории кражи кошелька офицером Теляниным,— кражи, замолчанной во имя «чести полка»,— мы встречаемся со следующей сценой.

Князь Андрей, объезжая позицию, «наехал на фронт взвода гренадер, перед которыми лежал обнаженный человек. Двое солдат держали его, а двое взмахивали гибкие прутья и мерно ударяли по обнаженной спине. Наказываемый неестественно кричал. Толстый майор ходил перед фронтом и, не переставая и не обращая внимания на крик, говорил:

— Солдату позорно красть, солдат должен быть честен, благороден и храбр; а коли у своего брата украл, так в нем чести нет; это мерзавец. Еще, еще!»

Одна законность для господ, другая для холопов. То обстоятельство, что офицер Телянин, который «у своего брата украл», является вором, не только не мешает, но как раз помогает ему делать карьеру: в провиантском ведомстве и могут делать карьеру только воры; там человека порядочного просто сжили бы со света; он там всем мешал бы. Эту истину Толстой хорошо постиг во время Крымской кампании,— недаром в своем вступлении к «Декабристам» он издевался над грозными инспекциями, «контролировавшими» бесчисленные корпорации воров.

В своих мучительных раздумьях, необычных для Ростова по своей общей значительности, по прикосновению к чему-то главному, касающемуся самих основ всего устройства действительности, Николай вплотную подходит к сознанию преступности всей этой войны. Если супостат Бонапарте мог превратиться в личного друга государя, то и все эти войны, и мирные трактаты — только дело высоких особ, их соперничество во имя каких-то чуждых и непонятных простому человеку, условных, призрачных целей, и вся война, весь патриотический восторг — только ложь.

В сознании Ростова все зашаталось; он почувствовал ложь всего того, чем он жил. «В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе поднимались страшные сомненья. То ему вспоминался Денисов с своим изменившимся выражением, с своею покорностью и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этою грязью и болезнями. Ему так живо казалось, что он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, что он оглядывался, чтобы понять, откуда мог происходить этот запах. То ему вспоминался этот самодовольный Бонапарте с своею белою ручкой, который был теперь император, которого любит и уважает император Александр. Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди? То вспоминался ему награжденный Лазарев и Денисов, наказанный и непрощенный. Он заставал себя на таких странных мыслях, что пугался их».

И вся пышность тильзитских церемониалов, и все торжество переговоров между двумя императорами — все это проникнуто для Ростова запахом трупов, запахом всеми забытого дома прокаженных.

«Странные мысли» Николая Ростова — это и есть властный зов большого, настоящего мира, пожалевшего его, молодого офицерика, дворянчика, причислившего его к народу, которого «страсть сколько попортили». «Странные мысли» — это голос всего лучшего в Николае, это — звонкий, юный, гневный, справедливый голос Наташи: « — Это гадость! Это мерзость!.. Это не может быть...»

Так в душе Николая Ростова поднимается бунт.

Страницы «Войны и мира», посвященные истории Денисова — Телянина — Ростова, апогеем которой является этот внутренний бунт Николая, принадлежат к числу,

несомненно, бунтарских страниц русской литературы. Несомненна их связь с революционной ситуацией современности Толстого. В бунте Ростова — бунт Толстого против дворянского государства.

Требования большого, истинного, человеческого мира, утверждение которого составляет пафос романа, совпадают тут для автора с бунтарским началом.

Если бунт Ростова не состоялся, то состоялся бунт Толстого. Толстовский бунт окрашивает и все описание того, как Николай Ростов подавил в себе свой бунт.

Николай Ростов,— такой, каков он есть,— не мог оставаться с теми странными и страшными мыслями, которые овладели им. С этими мыслями он не мог жить. Они не вмещались в нем. Они выбрали для себя в Ростове такую оболочку, которую они разорвали бы, если бы продолжали развиваться в ней. И Николай, со своим «здравым смыслом посредственности», не мог не почувствовать этого. Но уже то обстоятельство, что такие мысли *могли* возникнуть в Николае, показывает, что в нем было настоящее человеческое.

Он заходит пообедать в тильзитскую гостиницу. «Два офицера одной с ним дивизии присоединились к нему. Разговор, естественно, зашел о мире. Офицеры, товарищи Ростова, как и большая часть армии, были недовольны миром, заключенным после Фридланда. Говорили, что еще бы подержаться, Наполеон бы пропал, что у него в войсках ни сухарей, ни зарядов уж не было. Николай молча ел и преимущественно пил. Он выпил один две бутылки вина. Внутренняя поднявшаяся в нем работа, не разрешаясь, все так же томила его. Он боялся предаваться своим мыслям и не мог отстать от них. Вдруг на слова одного из офицеров, что обидно смотреть на французов, Ростов начал кричать с горячностью, ничем не оправданною, и потому очень удивившею офицеров.

— И как вы можете судить, что было бы лучше! — закричал он с лицом, вдруг налившимся кровью.— Как вы можете судить о поступках государя, какое мы имеем право рассуждать?! Мы не можем понять ни цели, ни поступков государя!

— Да я ни слова не говорил о государе,— оправдывался офицер, не могший иначе, как тем, что Ростов пьян, объяснить себе его вспыльчивость.

Но Ростов не слушал его.

— Мы не чиновники дипломатические, а мы солдаты, и больше ничего,— продолжал он.— Умирать велят нам — так умирать. А коли наказывают, так значит — виноват; не нам судить. Угодно государю императору признать Бонапарте императором и заключить с ним союз — значит так надо. А то коли бы мы стали обо всем судить да рассуждать, так этак ничего святого не останется. Этак мы скажем, что ни бога нет, ничего нет,— ударяя по столу, кричал Николай, весьма некстати, по понятиям своих собеседников, но весьма последовательно по ходу своих мыслей.

— Наше дело исполнять свой долг, рубиться и не думать, вот и все,— заключил он.

— И пить,— сказал один из офицеров, не желавший ссориться.

— Да, и пить,— подхватил Николай.— Эй ты! Еще бутылку! — крикнул он».

Этими словами завершается вторая часть второго тома. И этими словами завершается духовная эволюция Николая Ростова. Перед нами, в тильзитских главах,— апогей Ростова, высший взлет всех духовных сил его личности, и упадок, полная человеческая капитуляция.

Конечно, он кричит не на офицеров: он кричит на самого себя. Ведь это ему самому обидно смотреть на французов, на Наполеона, на новоявленных друзей императора Александра. Своею репликой офицер, собеседник Николая, дал ему возможность *выбросить*, оттолкнуть от себя весь круг взрывчатых, могущих разорвать Николая Ростова, опасных мыслей.

Так Ростов отрезает себе путь к духовному движению, развитию своей личности. В его сознании происходит качественный сдвиг.

В статье Ю. Рюрикова есть следующее существенное рассуждение о важной особенности художественного метода Толстого.

«Мы часто повторяем слова о диалектике души у Толстого. Но мы слабо представляем, как глубоко пронизывает этот принцип все его творчество, как он влияет на суть, специфику, особенности его образного мышления.

А ведь тут лежит один из секретов толстовской гениальности. Его мышление куда больше, чем у других писателей, было настроено на волны качественных скачков, на узлы качественных сдвигов в живой жизни. Тол-

стой не тяготел к статике, моментам чисто количественного развития. Удельный вес диалектики в его образном мышлении огромен, его творчество до краев насыщено отражением переломов, сдвигов, быстрых изменений — то ли в душах людей, то ли в их отношениях, то ли в обществе.

Толстой часто рисует секунды-кульминации в жизни человека, моменты переломов, насыщенные огромным содержанием. Он безошибочно схватывает все их подробности, видит мельчайшие составные части всех действий человека, всех оттенков его чувств, все звенья его настроений. Каждая деталь, каждый атом поведения имеет в эти секунды огромную важность: как по излому дерева можно сосчитать все его кольца, так и человек просматривается в момент перелома до самых своих глубин...

Толстой любил секунды, которые управляют годами, несут в себе предвосхищение будущей жизни на много лет вперед. Таких узловых моментов много в его творчестве,— вспомним хотя бы встречи Кити и Левина, Анны и Вронского, Нехлюдова и Катюши Масловой. На изображении сдвигов и переломов построены все книги Толстого, все его главные образы, все сюжеты, вся композиция его произведений.

Призма живых противоречий, качественных сдвигов, сложной и живой диалектики развития была главной в образном мышлении Толстого. В этой всепроникающей диалектике, в этом преимущественном внимании к качественным, а не количественным слоям жизни — одна из особенностей толстовского гения, толстовского видения мира.

Но эти достижения Толстого важны не только для выяснения специфики его образного мышления. Они — часть того гигантского процесса перемен, который идет в мышлении современного человека и который породит в будущем новый, насквозь диалектический тип мышления, полностью порвавший с метафизикой. В центре его будут стоять моменты перехода, качественные сдвиги, а отражение количественных процессов не будет занимать главного места. В выработке этого типа мышления, который рождается сейчас и который воцарится в будущем, роль Толстого громадна и не изучена» [1].

---

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 163, 164.

В подавлении своего внутреннего бунта Николай отбрасывает от себя ценности, без которых невозможен настоящий человек. Он окончательно отчуждает самую свою способность к общественному мышлению. Предавая себя самого, как общественную личность, Николай предает и своего лучшего друга Денисова. Он приходит к страшному по своей полной бесчеловечности выводу: «Коли наказывают, так значит — виноват». Он зачеркивает в своей душе образ Денисова, наказанного мерзавцами. Он выбрасывает из своей души образ тифозного госпиталя. Он убивает в себе *самого себя*, убивает лучшего, *человеческого* Николая Ростова. Что другое, но верность дружбе, да еще боевой, гусарской дружбе,— самое святое для Николая. И вот он расстается даже и с этой своей святыней. «Коли наказывают, так значит — виноват»,— это означает санкцию всех смертных казней, всех преступлений, совершаемых над людьми угнетательским государством. Подавитель своего собственного бунта — всегда самый непримиримый подавитель всякого бунта. Вот почему таким закономерным, единственно возможным выводом из позиции, к которой приходит Николай Ростов, и является его *аракчеевское* высказывание о споре с Пьером в эпилоге романа.

« — Я вот что́ тебе скажу,— проговорил он, вставая и нервными движениями уставляя в угол трубку и наконец бросив ее.— Доказать я тебе не могу. Ты говоришь, что у нас все скверно и что будет переворот; я этого не вижу; но ты говоришь, что присяга условное дело, и на это я тебе скажу: что ты лучший друг мой, ты это знаешь, но составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди, как хочешь».

Это заявление Николая Ростова целиком вытекает из *его* «тильзитского мира»,— из его полного и окончательного примирения со всем, что исходит от правительства, «какое бы оно ни было». В справедливости своего мнения он убежден «в душе своей не по рассуждению, а по чему-то сильнейшему, чем рассуждение»,— то есть по тому «категорическому императиву», который раз навсегда утвердился в нем в Тильзите. Этот императив действительно для него сильнее, чем любое рассуждение: он всем своим

существом знает, что без этого для него невозможен *мир с самим собою*, к которому не может не стремиться любой человек. Но если для Пьера и князя Андрея мир с самим собою означает и мир со всем миром, и отрицание ложной действительности,— то для Николая мир с самим собою достигается ценою отказа от большого мира. Если для Пьера и князя Андрея мир с самим собою означает возврат к своей истинной человеческой сущности, то для Николая Ростова мир с самим собою достигается ценою отказа от себя самого.

И, конечно, он пойдет, в союзе со столь презираемыми им Бергами и Друбецкими, рубить декабристов, если прикажет Аракчеев; а когда его «лучшего друга» Пьера сошлют в Сибирь и вместе с мужем отправится в ссылку любимая сестра Наташа, то он, Николай, надо думать, будет очень горевать и печалиться, но скажет: «Коли наказывают, так значит — виноват».

Николенька Болконский видит пророческий сон, в котором дядя Николай останавливается в грозной позе перед ним, Николенькой, и Пьером, идущими впереди войска в касках, таких, какие были нарисованы в издании Плутарха; дядя Николай говорит им: « — Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед»... Но Пьера уже не было. Пьер был отец — князь Андрей... Отец ласкал и жалел его. Но дядя Николай Ильич все ближе и ближе надвигался на них».

Конечно, не случайно то, что первая часть эпилога, подводящая итоги всех судеб, всех жизненных путей в романе, завершается именно образом Николеньки Болконского и его предвидениями будущего: ему — жить; будущее — за ним. И хотя даже по одному этому финалу первой части эпилога ясно, что Толстой далеко не все одобряет в будущем декабристском пути Николеньки Болконского (это неодобрение видно уже из того, что Николенька в сладких мечтаниях о своих будущих плутарховских подвигах, в сущности, повторяет честолюбивые мечты о славе, волновавшие когда-то его отца),— все же поэзия эпилога вся говорит о том, что Николенька Болконский, Пьер, Наташа, Денисов представляют светлую, благородную сторону жизни; они находятся в *движении* вместе с большим, светлым человеческим миром,— а Николай Ростов представляет темное начало нерассуждающего, грубого и жестокого подавления.

Так завершается «роман» с дворянским государством простого, доверчивого, стремившегося к светлому и «идеальному», прямого, непосредственного человека. Даже и либерал Анненков кое-что уловил в этой теме «Войны и мира», сказав, что «превосходные сцены, рисующие необыкновенно живо и выпукло вечное противоречие интересов частного лица с интересами и замыслами государства, освещены одинаково у автора лучом скептической анализирующей мысли...» [1] Толстой писал Боткину из Парижа в апреле 1857 года: «государство есть заговор не только для эксплуатаций, но главное для развращения граждан» (60, *168*). Эта мысль и определяет суть «романа» Николая Ростова с государством. В эпилоге — и отчуждение Наташи от Николая. Николенька Болконский, со своей чуткой, впечатлительной натурой, любил своего дядю Николая «с чуть заметным оттенком презрения». Николенька не может не чувствовать и ограниченность и грубоватость Николая Ростова, которые теперь, после того как его внутренняя духовная работа давно закончилась, проявились гораздо заметнее.

Писарев понял бунтарскую сущность истории Николая Ростова,— недаром он так живо отозвался на эти страницы «Войны и мира». Развивая свою параллель между Николаем и Борисом Друбецким, критик писал:

«Если бы Ростов был способен усвоить себе беззастенчивую и неустрашимую гибкость Бориса, если бы он раз навсегда отодвинул в сторону желание любить то, чему он служит, и служить тому, что он любит,— то, конечно, тильзитские сцены своим блеском произвели бы на него самое приятное впечатление, госпитальные миазмы заставили бы его только покрепче зажимать себе нос, а денисовское дело навело бы его на поучительные размышления о том, как вредно бывает для человека неумение обуздывать свои страсти. Он не стал бы смущаться контрастами и противоречиями; довольствуясь тою истиною, что все существующее существует и что для успешного прохождения служебного поприща надо изучать требования действительности и приноровливаться к ним, он не стал бы настоятельно желать, чтобы все существующее было в самом себе стройно, разумно и прекрасно.

---

[1] «Л. Н. Толстой в русской критике», Гослитиздат, М. 1960, стр. 233.

Но Ростов не видит и не понимает, за какие заслуги генерал Бонапарте произведен в императоры Наполеоны; он не видит и не понимает, почему он, Ростов, сегодня должен любезничать с теми французами, которых он вчера должен был рубить саблей; почему Денисов за свою любовь к солдатам, которых он обязан был беречь и лелеять, и за свою ненависть к ворам, которых ему никто не приказывал любить, должен быть расстрелян или по меньшей мере разжалован в солдаты; почему люди, храбро сражавшиеся и честно исполнявшие свой долг, должны, под присмотром фельдшеров и военных медиков, умирать медленною смертью в домах прокаженных, в которые опасно входить здоровому человеку; почему негодяи, подобные исключенному офицеру Телянину, должны иметь обширное и деятельное влияние на судьбу русской армии» [1].

Писарев проводил в своей статье мысль о том, что поскольку позиции Ростова и Друбецкого, при всем различии этих людей, фактически отождествляются, постольку позиция Друбецкого является более логичной и последовательной. Если хочешь успешно проходить служебное поприще,— а Николай, конечно, хочет успешно проходить служебное поприще,— то гораздо вернее полностью и раз навсегда отказаться от желания «любить то, чему он служит, и служить тому, что он любит». В противном случае, если не откажешься от этого наивного желания, неизбежно будешь вовлекаться в столкновения и конфликты, подобные тильзитскому кризису Николая. Такова истина государственной машины угнетения и подавления. Этой машине не нужны, более того — для нее скорее даже опасны, чем полезны, искренние, честные люди, наивные простаки. Потому-то Борисы Друбецкие, а не Николаи Ростовы делают блестящие карьеры.

Существен и ход рассуждений Писарева о том, что «первое разочарование, первое жестокое столкновение блестящих ребяческих иллюзий с грубыми и неопрятными фактами действительной жизни составляет обыкновенно решительный поворотный пункт в истории того человека, который его испытывает...

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М.— Л. 1956, стр. 392.

Идя от разочарования к разочарованиям, человек приходит наконец к тому убеждению, что все его мысли и чувства, напущенные на него неизвестно когда и выросшие вместе с ним, нуждаются в самой тщательной и строгой проверке. Это убеждение становится исходною точкою того процесса развития, который может привести к более или менее ясному и отчетливому пониманию всего окружающего.

Мужественно выдержать первое разочарование способен не всякий. К числу этих неспособных принадлежит и наш Ростов. Вместо того чтобы вглядеться в те факты, которые опрокидывают его младенческие иллюзии, он с трусливым упорством и с малодушным ожесточением зажмуривает глаза и гонит прочь свои мысли, как только они начинают принимать чересчур непривычное для него направление. Ростов не только зажмуривается сам, но также с фанатическим усердием старается зажимать глаза другим...

Наше дело не думать — это такая неприступная позиция, которую не могут разбить никакие свидетельства опыта и перед которой останутся бессильными всякие доказательства. Свободной мысли негде высадиться, и ей невозможно укрепиться на том берегу, на котором возвышается эта твердыня. Спасительная формула подрезывает ее при первом ее появлении. Чуть только человек захватит самого себя на деле взвешивания и сопоставления воспринятых впечатлений, чуть только он подметит в себе поползновение размышлять и обобщать невольно собранные факты — он тотчас, опираясь на свою формулу и припоминая то чудесное успокоение, которое она ему доставила, скажет себе, что это грех, что это дьявольское наваждение...

Если вы станете доказывать такому «укрепившемуся» человеку, что его спасительная формула неразумна, то ваши доказательства пропадут даром. Формула и с этой стороны обнаружит свою несокрушимость. Драгоценнейшее из ее достоинств состоит именно в том, что она не нуждается ни в каких разумных основаниях и даже исключает возможность таких оснований. В самом деле, чтобы доказывать разумность или неразумность формулы, чтобы нападать или защищать ее, надо думать, а так как *наше дело не думать*, то и всякого рода доказывания, сами по себе, независимо от тех целей, к которым они кло-

нятся, должны быть признаны излишними и предосудительными»[1].

Мысль Писарева заключается в том, что для Ростова и людей его типа, переживших подобную духовную эволюцию, какие бы то ни было *доказательства* — даже в *пользу* их же собственной, реакционной позиции являются опасными и предосудительными уже по одному тому, что они представляют собою какое бы там ни было, а все же мышление; а всякое мышление, любое аргументирование не может не излагать и противную, оспариваемую точку зрения, не может так или иначе не захватывать реальность действительности. Вот почему Николай сердится в споре с Пьером; он и тут, как в тильзитском трактире, сердится на самого себя,— но теперь уже не за свои опасные мысли, а за самый тот факт, что он позволил вовлечь себя в логический спор, отступив тем самым от своей формулы: наше дело не думать. И он отказывается от продолжения спора.

Беспощадная трезвость, бесстрашие критической мысли, стремящейся *дойти до корня*, помогли князю Андрею и Пьеру слиться с народным, общим началом. Это еще раз подтверждает, что автор «Войны и мира» придает большое значение напряженной работе мысли — мысли-совести, устремленной к пониманию жизни народа и человечества. И очень интересно, что именно это заметил и сильнее всего подчеркнул в толстовском романе «рационалист», шестидесятник Писарев.

Решение Ростова: *не думать!* — является одною из причин выключения его из «идеальной» сферы романа, из патетической действительности 1812 года.

Получается парадоксальное положение. Боевой офицер, с которого, собственно, и начинается непосредственно военная линия «Войны и мира», кадровый военный — в отличие от Пьера и от князя Андрея, для которого одинаково открыты и военная и штатская карьеры,— Николай Ростов фактически выключен из войны 1812 года.

В кульминационном моменте этой войны, представленном в бородинских главах, участвует глубоко штатский Пьер, участвует князь Андрей и не участвует Николай Ростов. Толстой, разумеется, легко мог создать самую

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М.— Л. 1956, стр. 392—393, 394—395.

убедительную реальную ситуацию для участия Николая Ростова и в Бородине, и в других центральных событиях войны 1812 года,— во всяком случае, ситуацию гораздо более убедительную с точки зрения непосредственной достоверности, чем участие Пьера в Бородине. Художник не захотел сделать это.

В событиях 1812 года Николай Ростов предстает всего лишь в нескольких моментах, центральным из которых является усмирение богучаровского бунта. Выбрать во всей героической эпопее 1812 года для Николая Ростова главною ролью не что иное, как подавление бунта,— это означает, что Толстой ведет совершенно последовательный, художественно неумолимый путь Ростова: тильзитское подавление своего внутреннего бунта; подавление мужицкого бунта в Богучарове; образ аракчеевского рубаки, готового к подавлению декабрьского бунта, в эпилоге.

Толстой не выражает своей прямой оценки богучаровского бунта. Тут положение очень тонкое, сложное. С одной стороны, этот бунт был бы на руку Наполеону и, следовательно, выпадает из общенародного патриотического действия; с этой точки зрения, Николай Ростов делает необходимое дело. Кроме того, вопреки своей бунтарской природе, Толстой никак не может дать положительную оценку бунту. Но, с другой стороны, этот бунт представляет собою нечто исторически существенное, большое; он связан с глубоким источником народных движений, и Толстой, хотя и сдержанно, дает представление об органичности, народности, поэтичности этих источников. Он говорит, что между богучаровскими крестьянами «всегда ходили какие-нибудь неясные толки то о перечислении их всех в казаки (Толстой считал очень глубокой поэзию исторического казачества и полагал даже, что идеалом России должно быть свободное казачество с наделением всех землею.— *В. Е.*), то о новой вере, в которую их обратят, то о царских листах каких-то, то о присяге Павлу Петровичу в 1797-м году (про которую говорили, что тогда еще воля выходила, да господа отняли), то об имеющем через семь лет воцариться Петре Феодоровиче, при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет (эта фраза звучит как будто только иронически по отношению к мечтаниям богучаровских крестьян; но ведь она вполне в духе того идеала опрощения, к которому приходит Пьер во время своего пребывания

в плену, равно как и в духе будущих идеалов самого Толстого, как они выразятся в его произведениях, начиная с восьмидесятых годов.— *В. Е.*). Слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились для них с такими же неясными представлениями об антихристе, конце света и чистой воле».

Далее уже прямо указывается на поэтический, народный и национальный характер источников того волнения, которое охватило богучаровских крестьян: «в жизни крестьян этой местности были заметнее и сильнее, чем в других, те таинственные струи народной, русской жизни, причины и значение которых бывают необъяснимы для современников. Одно из таких явлений было проявившееся лет двадцать тому назад движение между крестьянами этой местности к переселению на какие-то теплые реки. Сотни крестьян, в том числе и богучаровские, стали вдруг распродавать свой скот и уезжать с семействами куда-то на юго-восток. Как птицы летят куда-то за моря, стремились эти люди с женами и детьми туда, на юго-восток, где никто из них не был. Они поднимались караванами, поодиночке выкупáлись, бежали и ехали, и шли туда, на теплые реки. Многие были наказаны, сосланы в Сибирь, многие с холода и голода умерли на дороге, многие вернулись сами, и движение затихло само собой так же, как оно и началось без очевидной причины. Но подводные струи не переставали течь в этом народе и собирались для какой-то новой силы, имеющей проявиться так же странно, неожиданно и вместе с тем просто, естественно и сильно. Теперь, в 1812 году, для человека, близко жившего с народом, заметно было, что эти подводные струи производили сильную работу и были близки к проявлению».

Так можно писать лишь об эпических, поэтических явлениях. Об этом говорит и образ перелетных птиц, стремящихся к теплу, солнцу и гибнущих на пути. Об этом говорит и характеристика: «просто, естественно и сильно»,— слова, в толстовском поэтическом языке особенно значительные и весомые. «Подводные струи» — эти слова тоже говорят о силе и глубине движения, его связи не со случайными, могущими увлечь на мгновение ослепленную толпу, *ненародными* стимулами, вроде темных инстинктов, которые разжег в обманутых им людях низменный демагог Растопчин для убийства Верещагина. Нет, ясно, что тут, в изображении богучаровского бунта, речь

идет о чистых и глубоких источниках, о народном стремлении к счастью, вольной жизни. Слишком ясно, что для Толстого такие слова, как народная, русская жизнь, значат очень много.

Существенно даже и то, что старый князь Болконский хвалил богучаровских крестьян за «их сносливость в работе, когда они приезжали в Лысые Горы подсоблять уборке или копать пруды и канавы, но не любил их за дикость». Тут весомы и положительная оценка богучаровцев: старик Болконский знает толк в работе; и отрицательная оценка: под «дикостью» подразумевается, конечно, бо́льшая независимость богучаровских крестьян по сравнению с лысогорскими — склонность к опасным мечтаниям, к «казачеству». Вся толстовская характеристика богучаровских крестьян показывает, что речь идет не о каком-то сброде, как относится к богучаровцам лихой гусар Николай Ростов, не о «перекати-поле», отбившихся от дела, а о людях с корнями, серьезных, настоящих русских мужиках.

Речь идет у Толстого о том, что вековые, естественные, коренящиеся в самых глубинах народной жизни стремления русского крестьянина к воле пробудились с новою энергией в эпоху 1812 года, в эпоху общего подъема народных сил, когда начали пробиваться наружу все «таинственные струи» народной стихии.

Толстой не сочувствует ни бунту, ни подавлению бунта. Но он сочувствует крестьянской мечте о «теплых реках», о вольной жизни. Так и в богучаровском эпизоде находит выражение общая позиция Толстого: утверждение мечты — и обход вопроса о путях ее осуществления.

Бунт богучаровских крестьян, вступая в противоречие с коренными общенародными интересами борьбы против врага отечества в справедливой Отечественной войне, не может не заглохнуть, не завянуть в силу внутреннего противоречия, заключенного в нем. Отсюда и его недостаточная уверенность в самом себе, и такая легкость его подавления.

Все поведение Николая Ростова — подавителя бунта — в точности воспроизводит классическое поведение карателей и в шестидесятых годах, и в любые времена.

« — Я им дам воинскую команду... Я их попротивоборствую,— бессмысленно приговаривал Николай, зады-

хаясь от неразумной, животной злобы и потребности излить эту злобу».

« — Разговаривать?.. Бунт!.. Разбойники! Изменники! — бессмысленно, не своим голосом завопил Ростов, хватая за ворот Карпа.— Вяжи его, вяжи! — кричал он...»

Николай и сам понимает, что выполнил всего-навсего полицейскую функцию. И хотя как будто он и прав в подавлении этого бунта, все же он испытывает смущение. Когда княжна Марья благодарит его как спасителя, он чувствует себя очень далеким от какого бы то ни было романтического ореола.

« — Как вам не совестно,— краснея, отвечал он княжне Марье на выражение благодарности за ее спасение (как она называла его поступок),— каждый становой сделал бы то же. Если бы нам только приходилось воевать с мужиками, мы бы не допустили так далеко неприятеля,— говорил он, стыдясь чего-то и стараясь переменить разговор».

Непосредственное участие Николая Ростова в войне не с мужиками, а с Наполеоном, дано лишь в коротком эпизоде Островненского сражения. Здесь главным моментом является взятие Николаем в плен юного французского драгунского офицера.

Многосторонним, жизненно противоречивым содержанием наполнен этот эпизод. Он вновь показывает нам Николая Ростова как *человека* -- в личной основе своей хорошего, совестливого. Он способен содрогнуться перед жестокостью войны, задуматься над этим так глубоко, что ему даже становится совестно за полученную награду: награда за то, что он чуть не убил ни с того ни с сего этого французского мальчика с дырочкой на подбородке и с таким неожиданно «комнатным», «не вражеским», человечески близким лицом.

Но, однако, Андрей Болконский — неизмеримо глубже мыслящий, чем Николай Ростов, неизмеримо тоньше чувствующий, неизмеримо более высокий по всем своим человеческим качествам — говорит Пьеру перед Бородинским сражением, что эта война, война 1812 года, носит особый характер и что из жестокой необходимости надо уметь сделать все жестокие выводы. Эти мысли князя Андрея совпадают с мыслями самого Толстого о *священной дубине народной войны*. Слова князя Андрея проникнуты горькою любовью ко всему страдающему русскому народу, ко всей

оскорбленной русской земле. Главное во всем том, что говорит Болконский Пьеру,— это глубокое, *всем существом*, сознание переживаемого небывалого, и горького и величественного, события в истории отечества.

И вот *этого* чувства нет в переживаниях Николая Ростова, столь человечных самих по себе,— нет *чувства истории*, сознания необычности эпохи. Чувство жестокости и нелепости войны Ростов, как и всякий совестливый человек, мог испытать и в любой войне; он мог испытать это чувство и в кампаниях, предшествовавших 1812 году.

В чем еще проявляется участие Николая Ростова в великой эпохе? В Польше он показан в обычном офицерском ухаживанье — за симпатичной докторшей. Мы видим его в экспедициях по провиантской части. И, наконец, Николай Ростов командируется в тыл, в Воронеж, с поручением покупки лошадей для полка; в Воронеже он занят кокетничаньем с блондинкой, женой губернского чиновника; губернаторша берет на себя роль свахи, помогая сближению Николая с княжной Марьей. Вот и все. Но это и означает *выключение* Николая из героики 1812 года. Единственный кадровый военный из трех главных героев романа оказывается в народной войне скорее штатским, тыловым героем,— в отличие от предшествующих, обыкновенных войн, где он был прежде всего человеком войны. Николай Ростов не принадлежит к тем персонажам, чьи характеры и действия образуют эпическое начало произведения. Его уровень оказывается ниже уровня эпохи. И сам Николай оказывается прозаическим лицом.

Кумир Николая Ростова — Александр Павлович — тоже фактически выключен из войны 1812 года и тем самым из эпического, героического начала произведения. Он тоже оказывается тыловым героем. Кутузов — представитель *народной войны*. Когда закончилась народная война, то сразу же закончилась вместе с нею и карьера, и самая жизнь Кутузова. Началась новая, уже *не народная* война, и ее представителем оказывается Александр, так же как он являлся представителем и первых войн с Наполеоном, и Тильзитского мира, а ныне явится представителем Священного союза. В романе последовательно проводится линия внутренней связи между Николаем Ростовым и Александром Павловичем.

И так же последовательно проводится линия связи между Андреем Болконским и Кутузовым. Полярность

Николая Ростова и Андрея Болконского — это вместе с тем полярность Александра и Кутузова. Андрей Болконский — любимый человек Кутузова; и Кутузов — после преодоления князем Андреем своего «наполеонизма» — становится любимым человеком Андрея Болконского. Николай Ростов если и не может стать *любимым человеком* Александра Павловича по причине все той же неистребимой в Николае непосредственности и искренности, то, во всяком случае, он — верная опора Александра.

В сущности, Ростов идет к эпилогу, к своей аракчеевской позиции, прямо от подавления в себе своего бунта, от той бутылки вина, которою заканчивается путь его духовного развития; он идет к эпилогу, как бы *минуя* исторический путь, пройденный народом в 1812 году, ничем не обогащаясь в великой эпохе, ибо он уже не способен к духовному обогащению.

ОБЩЕЕ И ЛИЧНОЕ

В литературоведении выражены две, прямо противоположные оценки Николая Ростова. Точка зрения В. Шкловского заключается в следующем.

«Добродушный и чувствующий музыку Николай Ростов в то же время представитель тупой и злой силы...

Николай Ростов во время Отечественной войны был человеком второстепенным, «танцором без значения», но в годы реакции он может выйти в первые ряды. Такие люди, как он, пошли на декабристов — и пошли потому, что присяга соответствовала их личному интересу.

Может быть, они расправлялись с декабристами не с такой ненавистью, как с крестьянами, но пошли они на усмирение с готовностью.

...Сон (Николеньки Болконского.— *В. Е.*) завершает сюжетное строение романа; в этой сцене принимают участие Пьер, Николай и князь Андрей — как участник восстания. Происходит столкновение внутри дворянской семьи. Восстание декабристов ощущается как героическое, торжественное и в то же время как жертвенное, обреченное на поражение движение.

Николай Ростов разогнал богучаровский бунт, не дал

ему развернуться. Он же в будущем будет участвовать в подавлении декабрьского восстания.

Итак, сцена богучаровского бунта, если брать ее в перспективе всего романа, значит у Толстого, может быть, больше того, что было первоначально задумано самим писателем. Это не только описание бестолковой вспышки недовольства среди мужиков и удачных решительных действий молодого офицера — это рассказ о крестьянском бунте против помещика и одновременно повествование об исправном служаке, рабе царской власти — Николае Ростове...

Первоначально богучаровский бунт, вероятно, был задуман как одна из таких черт времени, без которой трудно дать полную картину. Участие Николая Ростова в этой коллизии помогло развернуть и продвинуть его роман с княжной Марьей. Но одновременно, исследуя через действие характеры, Толстой углубил анализ Николая Ростова, показал в нем человека николаевщины, показал историю заурядного человека, который легко и добродушно становится послушным орудием царской власти и врагом своих друзей» [1].

Тут правильно поставлены в связь подавление Николаем Ростовым богучаровского бунта и его будущая возможная роль подавителя декабрьского восстания; верно указано на то, что в исключительной по значению эпохе Николай был человеком незначительным. В конечном итоге правильно и то, что Николай Ростов — «представитель тупой и злой силы».

Но именно и только в *конечном итоге*. Это — итог пути, пройденного Ростовым. При игнорировании самого пути, с его сложностью и противоречиями, определение Николая Ростова как представителя тупой и злой силы становится чрезвычайно бедным. Отсутствие анализа процесса духовной эволюции героя приводит В. Шкловского и к представлению о том, что Ростов «легко и добродушно становится послушным орудием царской власти и врагом своих друзей». Как мы видели, это прошло у Ростова вовсе не легко и не добродушно. Он испытал трудный и мучительный кризис. Если бы о Николае можно было сказать только, что он представитель тупой и злой силы, то

---

[1] В. Шкловский. Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 338, 339, 340, 342.

Толстому просто не нужна была бы сама его фигура в романе; представителей злой и тупой силы тут немало и без Ростова. Все значение Николая Ростова именно в пройденном им пути. Отбрасывать этот путь, видеть только итог — значит не видеть Николая Ростова ни в его индивидуальной конкретности, ни в общей значительности его переживаний, сомнений, его способа преодоления сомнений. И вряд ли Ростов способен «выйти в первые ряды»: он — не Борис Друбецкой. Довольствоваться итоговой оценкой персонажа — то же самое, что довольствоваться анкетными сведениями при оценке человека. Сведения могут быть точными, но реальный человек исчезает.

Если для Шкловского Николай Ростов — представитель тупой и злой силы, то для А. Сабурова он — прямой предшественник Константина Левина и Нехлюдова. «В образе Николая,— пишет автор монографии,— Толстой с удивительною верностью воспроизвел прямого предшественника Нехлюдова. То, что в Нехлюдове и Левине показано на этапе 50-х и 70 х годов, то в Николае дано применительно к первой четверти XIX века» [1]. С этим А. Сабуров связывает «и решение вопроса о его (Николая Ростова.— *В. Е.*) политической позиции. Знаменитая реплика Николая «...вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном...», полемически заостренная Толстым в его полемике с разночинцами и полемически перегруженная критиками (?) в целях упрощенного социологического толкования образа, имеет в характере Николая... только один смысл — решительное недоверие к весьма подозрительной ему петербургской моде, в которой он не умеет разобраться. Единичная реплика в эпилоге не может быть основой образа и характера, не по ней надо судить о герое романа. При этом литературоведы, делающие акцент на этой нехарактерной для Николая Ростова детали, по странной забывчивости упускают одно маленькое обстоятельство. Вспоминая вечером того же дня свои слова, сказанные в ответ Пьеру, Николай в смущении заметил, что «погорячился» и «скверно вел себя», то есть отказался от высказанного взгляда, признал его ошибкой. Хлесткая фраза в пылу спора ни у Толстого самого, ни у его героев

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 228, 229.

не является выражением идеологии (?), и потому прямолинейное использование такой фразы, вырванной из контекста, ведет к ошибочным выводам... Ростов, который после островненского дела не мог забыть о том, как он замахнулся саблей на французского офицера «с дырочкой на подбородке»,— один из положительных героев Толстого, для которых сам автор является исходным прототипом...

Несомненно, что Толстой очень часто изображает Николая в ироническом или критическом плане, но, оценивая как отрицательные многие его черты и взгляды, Толстой все же относит Николая Ростова к разряду положительных героев своего романа.

В чем же состоит определяющая положительная черта Николая как героя «Войны и мира»?

Разумеется, не только в честности, прямоте и мужестве, не только в том, что он принадлежит к культурному слою среднего дворянства, не потерявшему связи с народом, что он наперегонки со своим крепостным мчится вихрем на тройке в рождественскую ночь по снежному полю, что он советуется с Севастьянычем, начинать или не начинать атаку,— это лишь национальная основа характера, но не индивидуальная определяющая черта. Главный признак Николая Ростова как положительного героя эпопеи состоит в том, что он, будучи близок по своему облику и характеру капитану Миронову, Максиму Максимычу, Хлопову, Тушину, на протяжении всего произведения оказывается твердым и верным участником того великого народного дела, которое объединило простых русских людей в борьбе с наполеоновской Францией. Николай Ростов, таким образом, соответствует основному критерию положительного героя эпопеи» [1].

Считать аракчеевскую реплику Николая только «хлесткой фразой в пылу спора», всего лишь «единичной репликой», «нехарактерной для Николая деталью»,— значит тоже, только на другой манер по сравнению с В. Шкловским, игнорировать живое, реальное содержание пути, пройденного персонажем. Обвиняя других литературоведов в том, что они вырывают аракчеевскую реплику Ни-

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 230, 231, 232.

колая из контекста, А. Сабуров как раз и вырвал эту реплику из контекста всего романа, объявив ее случайной, не связанной со всем развитием образа, не вытекающей из этого развития.

Остается совершенно непонятной мысль исследователя о том, что аракчеевская реплика Николая «полемически заострена Толстым в его полемике с разночинцами». Что это может означать? Неужели Толстому «в его полемике с разночинцами» могла понадобиться угроза подавления восстания? И далее: на чем основывается уверенность в том, что реплика Ростова «имеет только один смысл: решительное недоверие к весьма подозрительной ему петербургской моде, в которой он не умеет разобраться»? Разве декабризм был «модой»? Что же касается неумения Николая разобраться в существе вопроса,— то он отлично понял главное для него: если произойдет восстание, то его необходимо будет подавить. Ничем не обосновано и утверждение, что Николай отказался от высказанного взгляда, «признал его ошибкой». Вспомним, как он действительно «признал свою ошибку» в кругу офицеров Павлоградского полка. Здесь же, после спора с Пьером, Николай сожалеет лишь о своей горячности, приведшей его к тому, что он выразил свой взгляд в столь откровенно прямой форме: что̀ делать, он действительно «не дипломат».

Сближение образа Николая Ростова с образами таких персонажей, как капитан Тушин, неверно хотя бы уже по той причине, что Тушин действительно совершает воинский подвиг. Николай Ростов не совершает никаких воинских подвигов. Тушин, Тимохин — люди, кровно связанные с солдатской массой, несомненно представляющие народное начало, от которого Ростов уходит. И, конечно, странно усматривать «национальную основу характера» в том, что Николай мчится наперегонки со своим крепостным в санях в рождественскую ночь.

На какой же, однако, основе могли возникнуть столь неправильные представления у автора серьезного труда о «Войне и мире»? Каким образом могла возникнуть сама мысль о близости Николая Ростова к Левину и Нехлюдову? В этом интересно разобраться.

Возможность возникновения у А. Сабурова представления о Ростове как прямом предшественнике Левина и Нехлюдова оставалась бы для нас полностью непонят-

ной, если бы исследователь в свою характеристику Николая не включил один признак. Это — отношение Ростова к нуждам помещичьего и крестьянского хозяйства, как к *неразрывно связанным* и *взаимно обусловленным.* Вот здесь-то мы и подошли к интересному вопросу: к новой вариации постоянной идеи Толстого о необходимости кровного личного стимула в каждом деле.

Николай Ростов в стиле своего хозяйствования исходит только из своих, эгоистических интересов. Именно личные интересы побуждают его заботиться и об интересах крестьян.

Константин Левин целиком поглощен заботою о том, как построить и можно ли вообще построить такое хозяйство, в котором и помещик и крестьянин совместно могли бы осуществлять свои личные интересы, исходить из своих реальных, жизненных стимулов.

И вот в этом — и только в этом — можно найти ту реальность, которая искаженно выразилась в странном сближении несближаемого: Николая Ростова с самыми близкими Толстому героями.

Главная мысль всей жизни Левина, вся суть его идейных, социальных поисков выражена им в споре о народе, происходящем между ним и Кознышевым. «Я думаю,— говорит Левин,— что двигатель всех наших действий есть все-таки личное счастье». «...Никакая деятельность не может быть прочна, если она не имеет основы в личном интересе. Это общая истина, философская,— сказал он, с решительностью повторяя слово *философская,* как будто желая показать, что он тоже имеет право, как и всякий, говорить о философии.

Сергей Иванович еще раз улыбнулся. «И у него там тоже какая-то своя философия есть на службу своих наклонностей»,— подумал он.

— Ну, уж о философии ты оставь,— сказал он.— Главная задача философии всех веков состоит именно в том, чтобы найти ту необходимую связь, которая существует между личным интересом и общим».

Кознышев отвечает Левину, по сути дела, невпопад: Левин как раз и ищет, со всею страстностью своей натуры, «необходимую связь» между личным интересом и общим. Слова Кознышева о том, что поиски связи между личным интересом и общим — самая важная задача из всех задач, «суть философии всей»,— несомненно, выра-

жают отношение к этому вопросу самого Толстого. Но Кознышев-то занимает в этом вопросе фальшивую позицию, оспариваемую и Левиным и самим Толстым.

Левин ищет такую связь, при которой *общее* было бы не фантомом, не лицемерием, а чтобы само оно, общее, и являлось личным для каждого. Кознышев — либеральный славянофил, носитель барского или либерально-интеллигентского мировоззрения; *его* «общее» является *отвлеченным* от действительной жизни, реальных, личных, жизненных интересов миллионов людей. Поиски Левина, его забота о таком устройстве хозяйства и всей жизни, которое имело бы основу в личном и тем самым в общем интересе, по существу глубоко демократичны. Кознышев же считает эти поиски Левина всего лишь оправданием эгоистических наклонностей. В представлении Сергея Ивановича Кознышева понятие *народа* является абстракцией, стоящей *над* всем личным. Общее для Кознышева есть нечто торжественно-безличное, чему следует жертвенно «служить». В представлении же Константина Левина *народ* — это и *он сам*, Левин, и те живые мужики, которых он знает, и весь мир народной жизни.

Дьявольски выдающим либеральную природу меньшевизма является то обстоятельство, что в споре Левина с Кознышевым Плеханов и Аксельрод-Ортодокс становятся на сторону Кознышева. И учитель и ученица, в полном согласии с Кознышевым, считают Левина крайним эгоистом и индивидуалистом. В согласии с Кознышевым, они оказываются неспособными понять, что Левин, мечтая и тоскуя о таком устройстве хозяйства, при котором все его участники, заботясь о своей личной выгоде, заботились бы тем самым о выгоде общего, как раз и стремится к преодолению индивидуализма и эгоизма.

Левин сопоставляет свое помещичье хозяйствование, основанное на труде не заинтересованных в общем ходе дела, совершенно равнодушных к этому крестьян, с удачливым хозяйствованием богатой многочисленной крестьянской семьи. Здесь тоже прибегают к наемной рабочей силе, но как к подсобной. Хозяйство держится на принципе «и своими управимся», как говорит старик — глава семьи. Левин завидует ладности, стройности этого хозяйства, где все члены семьи кровно заинтересованы в их

общем деле. Он отнюдь не идеализирует жизнь мужиков-богатеев, но он считает необходимым устройство какого-нибудь такого отношения рабочих, где бы они работали с такою же личной заинтересованностью в общем деле, как в этой крестьянской семье. Левину казалось даже, что такое «устройство рабочих» «есть не мечта, а задача, которую необходимо решить». Однако *как* решить эту задачу? Левин этого не знает, как не знает и сам Толстой. Она остается лишь *мечтой*.

У Левина, как и у других толстовских героев, вызывает отвращение самая мысль о филантропии, «облагодетельствовании» крестьян. Он стремится к настоящему, прочному устройству жизни, возможному только тогда, когда никто ничего не «дарит» другому, а все вместе страстно заинтересованы в дружном созидании жизни. Он возражает, когда Агафья Михайловна говорит ему, что он много доброго делает для мужиков: «Я не о них забочусь, а для себя делаю... я для своей выгоды делаю. Мне выгоднее, если мужики лучше работают».

Во всех исканиях и мыслях Левина на первом плане — мужик, рабочая сила, вопрос о ее личной заинтересованности в труде. Это составляет даже тему теоретического сочинения, над которым трудится Левин.

О Николае Ростове Толстой говорит: «У него перед глазами всегда было только одно *именье*, а не какая-нибудь отдельная часть его. В именье же главным предметом был не азот и не кислород, находящиеся в почве и воздухе, не особенный плуг и назем, а то главное орудие, через посредство которого действует и азот, и кислород, и назем, и плуг, т. е. работник-мужик. Когда Николай взялся за хозяйство и стал вникать в различные его части, мужик особенно привлек к себе его внимание; мужик представлялся ему не только орудием, но и целью и судьею...

При посевах и уборке сена и хлебов он совершенно одинаково следил за своими и мужицкими полями. И у редких хозяев были так рано и хорошо посеяны и убраны поля и так много дохода, как у Николая».

Княжна Марья — теперь графиня Ростова — не понимала радостей и огорчений хозяйственной деятельности Николая.

«Еще менее могла она понять, почему он, с его добрым сердцем, с его всегдашнею готовностью предупредить

ее желания, приходил почти в отчаяние, когда она передавала ему просьбы каких-нибудь баб или мужиков, обращавшихся к ней, чтобы освободить их от работ, почему он, добрый Nicolas, упорно отказывал ей, сердито прося ее не вмешиваться не в свое дело. Она чувствовала, что у него был особый мир, страстно им любимый, с какими-то законами, которых она не понимала.

Когда она иногда, стараясь понять его, говорила ему о заслуге, состоящей в том, что он делает добро своим подданным, он сердился и отвечал: «вот уж нисколько: никогда и в голову мне не приходит; и для их блага вот чего не сделаю. Все это поэзия и бабьи сказки,— все это благо ближнего. Мне нужно, чтобы наши дети не пошли по миру; мне надо устроить наше состояние, пока я жив; вот и все. А для этого нужен порядок, нужна строгость... Вот что!» — говорил он, сжимая свой сангвинический кулак. «И справедливость, разумеется»,— прибавлял он; «потому что если крестьянин гол и голоден, и лошаденка у него одна, так он ни на себя, ни на меня не сработает».

И, должно быть, потому, что Николай не позволял себе мысли о том, что он делает что-нибудь для других, для добродетели, все, что он делал, было плодотворно; состояние его быстро увеличивалось; соседние мужики приходили просить его, чтобы он купил их, и долго после его смерти в народе хранилась набожная память о его управлении. «Хозяин был... Наперед мужицкое, а потом свое. Ну и потачки не давал. Одно слово — хозяин!»

Как не вспомнить в связи с этим протестом Николая против бабьих сказок о служении благу ближнего аналогичные возражения Левина в разговоре с Агафьей Михайловной и приведенные нами слова Толстого, явившиеся в известном смысле исходными для идейно-художественной концепции «Войны и мира» — о фальши «самоотвержения»! Николай *не позволял себе* мыслей о том, что он делает что-нибудь для других, для добродетели еще и по той причине, что в подобных мыслях есть нескромность, похвальба, самолюбование.

Мы убеждаемся в том, что заблуждение А. Сабурова, объявившего Ростова предшественником Левина и Нехлюдова, принадлежит не к числу бессодержательных, находящихся *вне предмета*, пустых заблуждений, а к числу творческих заблуждений. Исследователь почувствовал

связь между эгоистическими принципами хозяйствования Николая и теми принципами, на которых хотели бы построить хозяйствование Левин и Нехлюдов. Но принципы Левина и Нехлюдова — это возведение эгоизма в степень *общего* и тем самым — преодоление эгоизма.

Ростову до Левина и Нехлюдова — «как до звезды небесной далеко».

Левин и Нехлюдов ищут возможность слияния личного с *общим* и в конечном итоге не находят ее в пределах данного общественного устройства (в сущности, именно поэтому они и пробуют утешать себя Евангелием). Отсюда широта, смелость, непрерывность идейных поисков, критической мысли Левина и Нехлюдова, вплотную подходящей к отрицанию основ эксплуататорского общества. Отсюда же — и неудовлетворенность Левина и Нехлюдова. Отсюда — и поэзия этих образов.

Николай Ростов доволен действительностью. Ему и в голову не приходит, после пережитого им кризиса, какая бы то ни была критика общественного строя, без которой нельзя и представить себе Левина и Нехлюдова.

В характеристике хозяйствования Николая Ростова Толстому важно было заостренно подчеркнуть ту мысль, что даже простой, грубоватый, примитивный, неглупый эгоизм толкового хозяина, по-настоящему понимающего свой личный интерес, предпочтительнее и честнее филантропии. Унизительность филантропии заключается в пренебрежении к личности. Она является *объектом* «служения», благодеяния. Следовательно, она и не является реальностью. Личность реальна лишь в той мере, в какой она представляет собою *субъект действия*. Народ — не абстрактный, кознышевский, а народ, каков он есть,— не хочет, чтобы кто-то делал что-то *для* него, хотя бы и из лучших побуждений. Народ хочет делать *все сам для себя* — эта мысль также принадлежит к постоянным мыслям Толстого. И хотя крестьянин принимает барскую подачку и благодарит за нее, он чувствует фальшь, противоестественность подачек.

Лукашка в «Казаках» не мог понять высокого альтруистического порыва Оленина, подарившего ему коня и выразившего тем самым свое *самоотречение*. Для того чтобы как-то примириться с этим странным и неожиданным поступком Оленина, понять этот поступок, Лукашке понадобилось решить, что Оленин преследует какие-то свои

хитрые цели. И Лукашка был не так уж далек от истины. Оленин ведь и на самом деле *скрывал* этим подарком — даже и от самого себя — свой *личный* интерес: свою влюбленность в невесту Лукашки, неясное желание вызвать к себе симпатию девушки этим подарком.

Обостренное чувство фальши филантропии, присущее Толстому, послужило причиною знаменитой страшной ссоры между Тургеневым и Толстым за чаепитием у Фета. Тургенев рассказал, что его дочь под руководством англичанки-воспитательницы своими руками заштопывает грязные лохмотья крестьян. Толстой не мог удержаться от издевательства над этой затеей. *Заштопывание* оказывалось здесь даже символическим — как сущность филантропии.

В своих поисках связи между личным и общим — в этой центральной теме своего творчества — Толстой участвовал в идейных поисках эпохи шестидесятых годов. Резко выступая против лагеря революционных разночинцев, Толстой тем не менее перекликался с Чернышевским.

А. В. Луначарский писал, излагая теорию *разумного эгоизма* автора романа «Что делать?»:

«Самоотвержение есть сапоги всмятку, то есть бессмыслица. Но значит ли это, что человек не сможет умереть за общественное дело? Чернышевский не только знал, что люди могут это делать,— он был уверен, что так надо поступать, и звал к этому народ. Но он не терпел, чтобы человек ахал и охал: ах, я жертвую собою, мне хочется жить, я бы с удовольствием что-нибудь другое сделал, но долг, долг! Это Чернышевский ненавидел. Он сам, просидевший в тюрьме, на каторге, близко прошедший мимо виселицы, говорил: все это я делаю как эгоист, потому что это лучшее, что я мог сделать, потому что я замучил бы себя, если бы жил обывательской жизнью. Он настаивал на том, что подвиг — не самопожертвование: самопожертвованием было бы не совершить его. Это значило бы обрезать себе крылья, убить себя самой худшей смертью.

Если даже до последней капли крови люди отдают себя борьбе, то руководятся законом эгоизма, удовлетворения самого себя. Можно, конечно, представить себе еще лучшую жизнь, без тяжелых страданий.

Война за высокую цель дает энергичной натуре огромное сознание счастья, гордости, высокое сознание своего достоинства. Это и есть то, что заставляет революционера свободно, без всяких высоких фраз, идти по своему пути...

Эгоизм в общем — прескверная штука. Под эгоизмом понимается такой строй чувств, который заставляет выше всего ставить свое благоденствие, свое удовольствие. Альтруистическим мы называем противоположный эгоизму строй чувств. Но при слове альтруист рисуется сладенький образ святого, который все отдает, рубашку с себя для другого снимает и т. д. Когда Маркс слышал вопли о том, что настоящий социалист должен быть таким альтруистом, он приходил в негодование и говорил, что пролетариат должен создать свою культуру для того, чтобы быть сытым, хорошо одетым, для того, чтобы удовлетворять все свои потребности, пролетарий должен заявить *о своих правах*, а не о своем долге. Но для того, чтобы эти права осуществить, нужно еще вести борьбу. Законное требование всякого живого человека — развернуть свою личность — естественно превращается в жажду сплотиться и отвоевать, наконец, такие формы жизни, в которых каждая личность могла бы развернуть себя до полноты своих возможностей» [1].

Глубокое принципиальное различие между постановкой вопроса об эгоизме и самопожертвовании, о связи личного и общего у революционера Чернышевского и у Толстого, отрицающего революционную борьбу, сказывается уже в том, что самое понятие *разумного* эгоизма было неприемлемо для Толстого. В представлении автора «Войны и мира», разум, хотя и необходим для жизни миром, все же сам по себе, без «божеской» любви людей друг к другу, может являться источником вражды, а не любви. Именно недоверие к разуму, с особенною остротою почувствованное Толстым в его впечатлениях от разобщения людей при успехах буржуазного прогресса на Западе,— разобщения, вызванного, по мнению Толстого, как раз успехами разума,— и обусловило обращение Толстого к богу. Другое дело, что художественная реальность «Войны и мира» утверждает братскую любовь как след-

---

[1] А. В. Луначарский, Русская литература, Гослитиздат, М. 1947, стр. 79.

ствие социального справедливого действия. В отличие от героев романов Достоевского, герои «Войны и мира» в своем реальном поведении совсем не руководствуются религиозными мотивами. Но все же и в самом выдвижении понятия бога, и в представлении о стихийном ходе истории выразилось толстовское опасение перед разумом как перед силой, способной углублять человеческое разъединение.

Чернышевский утверждал связь разума с любовью людей друг к другу. Разум — это и есть *любовь*: такова мысль Чернышевского. Эту мысль оспаривали и Достоевский и Толстой. Так разными писателями ставились, с разных и противоположных позиций, вопросы, выдвигавшиеся эпохой.

Однако при всем различии мысли Чернышевского и мысли Толстого все же перекличка между двумя писателями остается несомненной. Оба отвергают «самоотверженническую», «самоотреченческую» позицию, отвлеченную «духовность», оба ищут такое общее, которое являлось бы личным для каждого. Между Достоевским и Чернышевским нет таких перекличек, а есть лишь спор.

Жена Николая Ростова не понимает своего мужа в его хозяйственной деятельности: ее жизненная позиция — это позиция христианской добродетели, самоотвержения, самоотречения. Толстой уважает и любит ее, видит в ее позиции немало правды; так, по его мнению, княжна Марья была права, когда, даря заветный образок брату при проводах его на войну, просила его смирить свою гордыню, смягчиться, любить людей, понять и глупенькую маленькую княгиню. Сколько терпения, нежности, беззаветного самоотвержения в отношении княжны Марьи к тиранящему ее отцу! Как умеет она любить людей! Как хорошо поняла и полюбила она Наташу, столь, казалось бы, чуждую ей по всему складу! И все же, подобно тому как князь Андрей подтрунивал над «божьими людьми» княжны Марьи, так и Толстой не может не относиться с некоторой иронией к самой позиции отвлеченной добродетели графини Марьи Ростовой. Куда девались и ее «божьи люди», и все ее мечты о странничестве, когда она получила личное счастье!

Общее отношение Толстого к этой его героине можно выразить в следующих словах: он уважает и любит ее,

но не восхищается ею так, как восхищается Наташей. Это различие в отношении художника к двум своим героиням, разумеется, связано с темой эгоизма Наташи, противопоставляемого чисто духовной добродетели княжны Марьи.

Для религиозных взглядов Толстого, выраженных в «Войне и мире», да и в других произведениях, характерно отсутствие фигуры Христа,— в отличие от Достоевского, для которого образ Христа имеет большое значение. Христос — тоже «сверхчеловек», кумир, требующий *служения* себе, жертв, самоотречения, требующий всего этого с тем большей, абсолютной авторитарностью, что он сам *пострадал за всех*, сам отрекся от благ земных и жил только во имя «блага ближнего»; с неумолимой настойчивостью он требует в компенсацию за это самоотречение такого же самоотречения и страдания от всех. Но самоотречение, с точки зрения автора «Войны и мира», противно человеческой природе. Человек хочет и должен быть счастлив здесь, на земле, вместе с этой прекрасной землей.

Взгляды Толстого-художника, выраженные в «Войне и мире», а также и в «Анне Карениной», некоторые критики воспринимают в духе как раз того самого аскетического самоотвержения, над которым Толстой иронизирует в «Войне и мире». Восприняв в «самоотреченческом» духе взгляды Толстого — автора названных романов,— снисходительно отмечают, что попытки писателя создать образы — носители этих его идеалов самоотреченческого служения ближнему — неукоснительно терпят «неудачу». Толстой, мол, бессознательно, вопреки своим идеалам, не очень симпатизирует своим «самоотреченческим» героям. Аксельрод-Ортодокс утверждает, что «во всех художественных произведениях Толстого главные положительные герои являются олицетворением его мистически-христианского мировоззрения... Каждый из этих героев живет определенный промежуток времени в погоне за личным счастьем, благом, согласно учению о «животной личности». Но в определенный момент наступает полное разочарование в материальных благах, и тогда вступает в свои права духовное «я», которое одерживает победу над «я» материальным. И в момент воскресения герой вспоминает евангельские тексты, содержание которых представляется ему истинным и новым откровением. Так кончают Андрей

Болконский, Левин, даже Анна Каренина, пройдя бурную чувственную трагическую полосу жизни, приходит, по существу, к тому же результату.

В последний момент, полный драматизма, когда Анна Каренина, движимая какой-то роковой силой, вернее необузданной страстью и гложущей ревностью, мчится к полотну железной дороги для того, чтобы, как бы вопреки своему сознанию, положить голову под поезд, она приходит к пессимизму философии Толстого: «Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучаться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя». И далее — «все ложь, все обман, все зло». Тут же ей послышались слова: на то человеку «дан разум». Да, разум, подумала она... Главная героиня Толстого из «Войны и мира», кстати сказать, очень скучная Мария Болконская, следует учению художника по всей линии. И надо заметить, что Толстой, разукрашивая Марию Болконскую всеми христианскими добродетелями, сам ее недолюбливает» [1].

Хотя эти рассуждения были опубликованы в печати всего лишь четверть века назад, они представляются глубоко архаическими. Однако в зарубежном идеалистическом литературоведении все еще пытаются сводить сущность толстовского художественного творчества к пессимизму, к мысли о том, что жизнь дана человеку для того, чтобы мучиться.

Аксельрод-Ортодокс, игнорируя художественную конкретность, руководствуясь отвлеченной схемой, полагает, что Толстой полностью соглашается с предсмертными мыслями Анны Карениной. Но Толстой рассматривает эти мысли своей героини как следствие разобщения людей, которое и погубило ее. Толстой и в «Анне Карениной» не считает разобщение раз навсегда предназначенным человечеству. Вместе с Левиным Толстой продолжает искать мировую связь.

Аксельрод-Ортодокс видит только две стадии, которые проходят в своем духовном развитии толстовские герои,—

---

[1] Л. Аксельрод-Ортодокс, Л. Н. Толстой — мировоззрение и творчество, «Литературная учеба», 1935, № 9, стр. 18, 19.

«животную личность» и «духовное я», но не видит главного: Толстой считает обе эти стадии *болезненной односторонностью*, стремится преодолеть их в высшем синтезе. Критик считает, что Марья Болконская «следует учению художника по всей линии»; а «учение художника» — это полное презрение к жизни, ибо все на свете — суета сует, и единственная истина жизни — это смерть.

Исходя из этих неверных представлений, критик и приходит к своему утверждению, что главной героиней «Войны и мира» является Марья Болконская,— хотя, мол, Толстой втайне ее и «недолюбливает».

Не увидеть Наташу Ростову в качестве главной героини — значит не понять душу романа. К этому привела исходная посылка, заключающаяся в том, что Толстой проповедует в «Войне и мире» идею самоотречения. Куда уж тут Наташе с ее явно *несамоотреченческой* жадностью к жизни!

Нельзя не заметить, что все действия, поступки, побуждения, мысли и чувства Наташи далеки от религиозных стимулов и мотивов. Вера Толстого — автора «Войны и мира» — в *социальную природу* человека, в силу и могущество социальной, человеческой связи между людьми, устанавливающейся в живом, общем, всенародном действии, и сказалась в том, что он на языке образов своего романа утвердил веру в человека самого по себе, *человека человечества*. И в этом — глубокое отличие автора «Войны и мира» от автора «Идиота», «Преступления и наказания», не верящего в возможность *мирского единения* людей на земле, далекого от ясной мысли о возможности общего народного дела, реального дружного социального действия. Достоевский видит в разуме только хищное эгоистическое начало; единственную возможность преодоления зла и вражды он находит в христианском самоотвержении, в *отвлеченной* от личного начала «чистой духовности». Достоевский страшится личного начала так же, как он страшится разума, видя в том и другом лишь тлетворный эгоизм.

Есть рациональное зерно в замечании Аксельрод-Ортодокс о том, что Толстой «недолюбливает» княжну Марью: Толстой хотя и уважает, но действительно «недолюбливает» в ней *отвлеченную духовность*. Автор же «Преступления и наказания», «Идиота» видит именно в такой духовности, отвлеченной от *личного*, единственное

спасение от разгула эгоизма. Духовность страдания Сони Мармеладовой, земной поклон Раскольникова «страданию человеческому» — таковы высшие ценности Достоевского, утверждаемые им как раз в тот период, когда Толстой утверждает и личное начало, и личное счастье, и земную любовь, и действенную социальную связь людей, которая может и должна восторжествовать.

В. Вересаев в своей работе «Живая жизнь», посвященной Достоевскому и Толстому, исходит в оценке толстовского художественного творчества из позиции, как будто прямо противоположной позиции Аксельрод-Ортодокс. Для последней Толстой — пессимист-самоотреченец. Для Вересаева Толстой — оптимист, утверждающий силу и счастье живой жизни. Раздел, посвященный в работе Вересаева Толстому, озаглавлен цитатой: «Да здравствует весь мир!» В работе Вересаева немало верного и ценного, но немало и неправильного.

Вересаев высказывает замечательную мысль в связи со словами Наташи о том, что люди — *не ниже ангелов:* «Это не девушка сболтнула, не зная, что говорит,— пишет Вересаев.— Это душа Толстого сказала. Потому что именно Наташа-то и есть подлинная душа Толстого» [1]. Да, конечно, не княжна Марья, а Наташа — душа Толстого. Ценно и следующее положение автора «Живой жизни»:

«Ничем не сокрушимая вера в светлое существо человеческой души — это одна из самых характерных особенностей Толстого» [2].

Но Вересаев, к сожалению, ослабил эти и другие свои ценные мысли. Любовь Толстого к живой жизни, в освещении Вересаева, становится чем-то вроде простой биологической жизнерадостности. Значение социальной темы в творчестве Толстого чрезвычайно ослабляется. Вересаев полагает, что только в «Анне Карениной» Толстой почувствовал некое «смятение» от сознания социального зла и по-настоящему ощутил это зло лишь в «Воскресении». Между тем социальное зло, разъединение людей, раздробленность жизни с гневной силой осуждены и в «Войне и мире», и особенно в «Анне Карениной».

---

[1] В. Вересаев. Сочинения, т. 2, Гослитиздат, 1947, стр. 553.

[2] Там же.

Главное место в работе Вересаева занимают утверждения, смысл которых сводится к тому, что Толстой-художник любит живую жизнь только потому, что она живая жизнь. Глава, носящая характерное название «Прекрасный зверь», открывается заявлением:

«Смысл жизни заключается для Толстого не в добре, а в самой жизни» [1].

Эта мысль и является главной мыслью Вересаева, которую он подробно развивает. Вот как представляется ему отношение Толстого к жизни: «Добрые гении светлым сонмом окружают человека и шепчут ему внятные, радостные призывы. Чутко вслушиваться в них, смело следовать им — и жизнь засияет неслыханно ярким светом...

Но опять и опять следует подчеркнуть: голоса эти призывают *не к добру*. К живой жизни они зовут, к полному, целостному обнаружению жизни, и обнаружение это довлеет само себе, в самом себе несет свою цель, оно *бесцельно*. Из живой же жизни — именно потому, что она живая жизнь,— само собою родится благо, сама собою встает цель...

Живи для себя, не думай о других и о добродетели,— и дело твое будет плодотворно, будет необходимо для жизни... Это значит: не нужно, чтоб тебя механически вело узкое, намеренное добро,— оно только сушит, обесцвечивает душу, и потому ничего не дает для жизни. Задача твоя: органически развивать себя из самого себя, проявлять ту радостную, широкую, безнамеренную жизнь, которую заложила природа в тебе, как и во всех живых существах. Только живи подлинною своею сущностью, и само собою придет единение с миром, придет добро. Об этом уж без нас позаботится природа, благая и мудрая, которую не нам учить и не нам направлять» [2]. Толстой, по мнению Вересаева, «любит жизнь больше, чем смысл ее. Есть жизнь,— есть все. Вопросы о смысле, о цели осыпаются с блистающего существа живой жизни, как чуждая шелуха» [3].

Герои Толстого, пишет Вересаев, «по мере сил вкладывают в жизнь «смысл добра», «забывают себя» для дру-

---

[1] В. Вересаев, Сочинения, т. 2, Гослитиздат 1947, стр. 546.
[2] Там же, стр. 608, 609,
[3] Там же, стр. 527.

них, а художник говорит: «это — умирание, это смерть души!» Вареньке недостает «сдержанного огня жизни». У Кознышева «недостаток сил жизни». У Сони «нет эгоизма». Сбросив с себя иго «смысла добра», Оленин восклицает: «я был мертв, теперь только я живу».

— Добро! Любовь! Самоотвержение! — твердят герои Толстого и Толстой-проповедник.

— Жизнь! Жизнь! Жизнь! — возражает Толстой-художник» [1].

Вересаеву представляется, что, по Толстому, свобода выявления своей личности сама по себе приведет к общей, согласной жизни. Однако ведь и Элен и Анатоль только тем и заняты, что «выявляют самих себя». Толстой осуждает «животную личность», живущую *только для себя*, только для «самовыявления» и самоудовлетворения. И, конечно, глубоко неверно представление Вересаева о том, что автор «Войны и мира» и «Анны Карениной» не зовет к *добру*, к поискам цели жизни. Герои Толстого,— те, которых он любит,— заняты поисками добра и смысла жизни.

Вересаев думает, что «новое, широкое понимание жизни», открывшееся Пьеру, пришло к нему просто потому, что Пьер отдался потоку «живой жизни». Но ведь надо признать, что Пьер с большим увлечением и жаром только и занимался в своей молодости тем, что отдавался потоку «живой жизни» и достаточно полному «самовыявлению»; это выражалось и в шутках над квартальным, поплывшим по водам Мойки на спине медведя, и в частых поездках «туда», которые были «любимым удовольствием» Пьера, и в женитьбе на Элен, и в обильной еде и питье,— но, однако, *добро* не возникало *само собою* из свободы «самовыявления». А ведь жизнь Пьера была, несомненно, очень *живою!* Но он почувствовал *мертвенность* такой «живой жизни». Потому он и схватился за масонство, как за спасение.

Таким образом, по Толстому, не всякая «живая жизнь», не всякая свободная отдача себя самому себе, не всякое самовыявление порождает само по себе добро.

В современном буржуазном литературоведении представлены трактовки творчества Толстого и в духе песси-

---

[1] В. Вересаев, Сочинения, т. 2, Гослитиздат, 1947, стр. 514—520.

мистического индивидуализма, и в духе аморалистического, биологического оптимизма, и даже в духе ницшеанского учения, в котором, как известно, играет большую роль требование безграничного самовыявления личности, полностью свободной от критериев добра и зла.

Но Толстой в «Войне и мире» и «Анне Карениной» отвергает лишь такую «добродетель», такую «духовность», которая сбрасывает со счетов, игнорирует и «животную личность», и естественное личное начало человека, и стремление к личному счастью. Непонимание мечты художника о *гармонии* и приводит к неверным представлениям об авторе «Войны и мира» не то как о «самовыявленце», не то как о «самоотреченце», не то как и о том и о другом в одном лице. Вересаеву так именно и представлялось, что автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», с одной стороны, утверждает «жизнь для жизни», отрицает поиски добра, идеала, цели, считает, что человеку нужна только полнота самовыявления,— а с другой стороны, противореча этому своему художественному устремлению, в «Войне и мире» и «Анне Карениной» требует самоотречения.

Вересаев чувствует отвращение Толстого и толстовских героев к фальши и отвлеченного самоотречения, и «общественного служения» в кознышевском духе. Но он не прав в своем представлении о том, что Толстой изо всех сил стремится представить героев-самоотреченцев в качестве образцово-положительных людей и «терпит неудачу» в этих попытках. Крайности сходятся: эти представления Вересаева совпадают с представлениями Аксельрод-Ортодокс, которая также считает, что Толстой очень хотел бы представить христиански-добродетельных персонажей, «отрекающихся от себя» во имя «служения ближнему», наиболее привлекательными героями, но терпит неудачу в этих попытках.

Возникает простой вопрос: а почему, собственно, мы должны думать, что Толстой хотел представить Соню, Вареньку, Кознышева и других героев и героинь самоотречения в качестве своих наиболее положительных героев? Почему мы не имеем права полагать, что Толстой хотел выразить в этих образах именно то самое, что он в них выразил? Вересаев совершенно верно отмечает последовательность, постоянство Толстого в изображении

«самоотрекающихся» персонажей как людей *ущербных*, лишенных жизненной силы. Но это и свидетельствует как раз против утверждений о том, что Толстой стремился представить этих людей глубоко привлекательными, выразить в них свой идеал.

Конечно, Толстой не считает людей этого типа какими-то отрицательными героями. Он уважает в них стремление служить *общему*. Но он подчеркивает ложность и пустоту такого «общего», которое не исходит из личного. Потому-то все подобные персонажи и отличаются недостатком *страсти жизни*, цельности чувств, целей; и потому-то всем им присуща и недостаточная чуткость к людям — к тем самым «ближним», которым они хотят «служить»; они лишены дара понимания. Кознышев с обидной снисходительностью третирует Константина Левина с высоты своего служения «общему благу»; он до такой степени убежден в наивности, ничтожности всех убеждений, всех поисков Левина, что даже не считает нужным сколько-нибудь серьезно попытаться понять эти убеждения и поиски: он заранее уверен в том, что всякий, думающий иначе, чем он, Кознышев, не заслуживает серьезного внимания. Такова *слепота* «самоотверженных», скрывающих под своею добротою высокомерие. Если исходить из того, что «служение общему благу» означает отказ от своих, личных благ, то как же не относиться свысока к тем, кому ты оказываешь сплошное благодеяние и кто вместе с тем не хочет отказываться от себя?

Разумеется, не всем «самоотреченцам» у Толстого присуще высокомерие. Какое уж там высокомерие у Сони или Вареньки! Но всем им присуща бедность чувств, неспособность откликнуться на все яркое, самобытное.

Замечательно, по своей верности жизни, наблюдение Толстого, что люди, «жертвующие собою», получают, как Соня, «невольно» слишком слабую благодарность. Люди не хотят благодеяний и жертв от кого бы то ни было. Люди не любят благодарить благодетелей. Они чувствуют унизительность в том, что кто-то благодетельствует над ними. Все на свете одинаково принадлежит всем — вот мысль Толстого.

Значит ли это, что люди, с точки зрения Толстого, не могут и не должны творить «добрые дела» для других? Нет, конечно! Мы видим, сколько *добрых дел* делает в

своей жизни Наташа. Но она делает их для себя, делает потому, что они необходимы ей, без них она не может жить, это — ее личные дела! И она никогда не ждет благодарности. Вот и *вся жизнь должна быть такою*, как Наташа!

Графиня Марья Ростова говорит в эпилоге, что, хотя Пьер и *прав* в том, что все страдают, мучаются, и «наш долг» — помочь ближним,— все же у нас есть «другие обязанности ближе» (своя рубашка ближе к телу!): «мы можем рисковать собой, но не детьми». Когда *доходит до настоящего дела*,— отвлеченная самоотверженность оказывается всего лишь шелухой. Тогда и обнаруживается ее софистическая гибкость, тогда и обнажается, что она лишь прикрывает эгоизм.

Пьер прямо выдвигает в качестве своей исходной позиции семейный эгоизм; он тоже говорит о своих детях, о себе самом; но он говорит об этом как о стимулах своего участия в общем деле, в противоправительственном обществе. Он объясняет Николаю: «Мы только для того, чтобы Пугачев не пришел зарезать и моих и твоих детей, и чтоб Аракчеев не послал меня в военное поселение,— мы только для этого беремся рука с рукой, с одною целью общего блага и общей безопасности».

Мы оставляем в данном случае в стороне оценку политической позиции Пьера. Для нас важно лишь подчеркнуть, что так или иначе у Пьера вопрос о *моих* детях, то есть обо *мне самом*, о *моем* благе, сливается с вопросом об общем благе. В то же время графиня Марья противопоставляет заботу об общем благе заботе о *моих* детях, о *моем* благе. Так Толстой и здесь проводит свою мысль о том, что истинный эгоизм — это связь с общим и что «духовная» добродетель самоотречения есть на самом деле лишь красивое прикрытие узколичного эгоизма, отгораживающегося от мира.

В критике говорилось, что Толстой в эпилоге неожиданно и обидно «снизил» Наташу, низвел ее к пеленкам, прозе, лишил всей прелести и очарования. В этих упреках есть своя доля истины — мы скажем об этом при нашем последующем возвращении к эпилогу романа и к противоречиям художественной мысли Толстого. Но нельзя забывать характер Наташи. Она отдается счастью и мучениям материнства с такою же безудержностью, с какою она всегда отдавалась жизни. Да, Толстой не скрывает

биологическую и физиологическую, *животную* сторону Наташиного существа: «Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка».

Зато в княжне Марье всегда видна душа и, кажется, совсем не видна самка: даже страшно подумать о возможности святотатственного применения к княжне Марье такого *животного* слова... Какие только слова, в самом деле, если подумать, не применяет Толстой к бедной Наташе! То — «самка», то — «девка последняя», как называет Наташу Марья Дмитриевна Ахросимова. А Наташа все остается прекрасной и чистой, и весь мир остается влюбленным в эту «девку» и «самку»,— как влюбляется в нее по-новому Денисов в эпилоге, когда заражается ее восторгом оттого, что наконец приехал Пьер, которого Денисов очень мало любил. Денисов увидел, что любовь Наташи к Пьеру — не просто любовь самки, а восторг самой жизни!

В Наташе часто совсем не было видно души,— но Наташа-то и «положит душу свою за други своя» и не пожалеет своих детей для *общего блага*.

По Толстому, чем *естественнее, натуральнее* человек, чем ближе он к природе и к себе самому, чем полнее выявляет он естественное родовое начало,— тем естественнее сможет он выявить, воспринять *человеческое, духовное, социальное* начало; тем легче ему расширить свою душу до пределов общего, мирового.

Будь Наташа только самкой — она по-животному защищала бы своих птенцов, своих звереньшей от явной опасности, которую несет им их собственный отец. Но вот поди ж ты! На позицию защиты своих детенышей становится духовнейшая графиня Марья,— та, в которой душа «перевешивает» тело.

Увлечение Наташи ее материнством лишь в том случае было бы прозаическим, только животным, если бы *мир* замыкался для нее пеленками, кормлением, расстройствами детских желудков (чем замкнется мир для Кити). Но для Наташи мысль о *ее* детях — это вместе с тем и мысль об участии ее мужа в важном общем деле, которым он занят, о помощи ему в этом деле. Всем своим существом она знает, что Пьеру, ей, детям предстоит нечто трудное и большое, и она готова к этому. И пусть Наташа, не замечая этого, часто лишь «повторяет» мысли свое-

го мужа; она повторяет их не по-попугайски; она *сама думает этими мыслями;* а думает она всегда всем своим существом. Вот почему не прав Николай, посмеиваясь в беседе со своею женою над тем, что у Наташи «своих слов нет», — она, мол, говорит словами Пьера. В том-то все и дело, что эти слова *стали словами самой Наташи.* В том-то все и дело, что Наташа и Пьер действительно стали одним существом, не потеряв при этом себя, а, наоборот, расширив, глубже поняв самих себя. Вот Наташа говорит Пьеру по поводу его спора с Николаем:

«— У Николиньки есть эта слабость, что если что́ не принято всеми, он ни за что не согласится. А я понимаю, ты именно дорожишь тем, чтоб ouvrir une carrière [1], — сказала она, повторяя слова, раз сказанные Пьером».

Но ведь в этом повторении слов Пьера — вся душа Наташи. Ведь и ей свойственно всегда самостоятельно, порою и капризно и своевольно «открывать поприще», рисковать, бросаться очертя голову в новое, необычное, смелое. Эту черту Наташи Толстой отмечает уже в ее детстве. Разве не было, в самом деле, неслыханной дерзостью этой девчонки спросить на именинном обеде, в присутствии такого множества важных гостей, — что будет на сладкое? Не приди ей на выручку Марья Дмитриевна, — и еще неизвестно, как обернулось бы это дело для озорницы. Ее могли бы и оставить без сладкого! А ее поцелуй в нежной сцене с Борисом. В тринадцать-то лет! А ее неслыханная авантюра — попытка бегства из родительского дома с Анатолем Курагиным, — при ее любви к родителям и понимании того, как это бегство поразит и убьет их? А самый ее отказ от любимого ею и любящего ее жениха? Какой позор, какой стыд! Да уж что́ другое, а в том, чтобы «ouvrir une carrière», Наташа действительно *понимает.*

Таким образом, хотя она и повторяет слова мужа, — это *ее*, полностью и целиком *ее* слова, слова самой ее натуры. Но она не только повторяет слова мужа: она ставит перед ним *самый главный вопрос.*

«— Ты знаешь, о чем я думаю? — сказала она, — о Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?»

---

[1] Открыть поприще.

Ведь это — вопрос всего декабристского, да и не только декабристского, а и всего последующего революционного движения: поймет ли, одобрит ли мужик?

Сомышление Наташи с Пьером — творческий процесс.

«Весьма часто, в минуты раздражения, случалось, что муж с женой спорили, но долго потом после спора Пьер к радости и удивлению своему находил, не только в словах, но и в действиях жены, ту самую свою мысль, против которой она спорила. И не только он находил ту же мысль, но он находил ее очищенною от всего того, что́ было лишнего, вызванного увлечением и спором, в ее выражении». Но это и означает *сотворчество,* совместную выработку, рождение мысли.

Различие между двумя супружескими четами — Пьером и Наташей и Николаем и графиней Марьей — определяется тем, что для Пьера и Наташи *продолжается* героическое, поэтическое состояние мира; а для Николая и его жены идет прозаическое существование. Графиня Марья вносит лишь *поправку* «духовности» к этой прозе; например, она ведет свой материнский дневник, который умиляет Николая как нечто высокое, недоступное ему; она внушает Николаю, что зуботычины — это нехорошо. Но все это — лишь облагораживание прозы жизни. У Николая и его жены мир замкнут. И попытки графини Марьи преодолеть эту замкнутость своею «духовностью» не могут распахнуть двери их супружеского дома в широкий, большой мир, потому что не связаны с реальным, общим, жизненным действием; Пьер и Наташа продолжают жить жизнью мира, участвуют в новом большом историческом действии.

Графиня Марья, при всей своей любви к мужу, при всем счастье материнства, все же не может не чувствовать прозаичности ее жизни с Николаем. Она, представительница такой «духовной» породы, как порода Болконских, не может не испытывать некоторой неудовлетворенности от слишком уже явной «недуховности» Николая.

«Графине Марье хотелось сказать ему, что не о едином хлебе сыт будет человек, что он слишком много приписывает важности этим *делам*; но она знала, что этого говорить не нужно и бесполезно. Она только взяла его руку и поцеловала. Он принял этот жест жены за одобре-

ние и подтверждение своих мыслей и, подумав несколько времени молча, вслух продолжал свои мысли...

...Графиня Марья слушала мужа и понимала все, что́ он говорил ей. Она знала, что когда он так думал вслух, он иногда спрашивал ее, что́ он сказал, и сердился, когда замечал, что она думала о другом. Но она делала для этого большие усилия, потому что ее нисколько не интересовало то, что́ он говорил. Она смотрела на него и не то что думала о другом, а чувствовала о другом. Она чувствовала покорную, нежную любовь к этому человеку, который никогда не поймет всего того, что́ она понимает, и как бы от этого она еще сильнее, с оттенком страстной нежности, любила его. Кроме этого чувства, поглощавшего ее всю и мешавшего ей вникать в подробности планов мужа, в голове ее мелькали мысли, не имеющие ничего общего с тем, что́ он говорил. Она думала о племяннике (рассказ мужа о его волнении при разговоре Пьера сильно поразил ее), и различные черты его нежного, чувствительного характера представлялись ей; и она, думая о племяннике, думала и о своих детях. Она не сравнивала племянника и своих детей, но она сравнивала свое чувство к ним, и с грустью находила, что в чувстве ее к Николиньке чего-то недоставало.

Иногда ей приходила мысль, что различие это происходит от возраста; но она чувствовала, что была виновата перед ним, и в душе своей обещала себе исправиться и сделать невозможное — т. е. в этой жизни любить и своего мужа, и детей, и Николиньку, и всех ближних так, как Христос любил человечество. Душа графини Марьи всегда стремилась к бесконечному, вечному и совершенному, и потому никогда не могла быть покойна. На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом. Николай посмотрел на нее.

«Боже мой! что с нами будет, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо»,— подумал он, и, став перед образом, он стал читать вечерние молитвы».

Склонность Толстого к острым противопоставлениям сказывается и в этом последовательном, многостороннем противопоставлении двух супружеских пар.

Разве могло бы между Пьером и Наташей произойти хоть что-нибудь подобное такому непониманию, когда

муж принимает жест жены за то, что́ этот жест на самом деле вовсе не означает! Пьер и Наташа не могут ошибиться в значении интонаций, жестов, выражения лиц друг друга. Разве могли бы Пьер и Наташа, разговаривая друг с другом, *чувствовать о другом* — по замечательному, хотя и не слишком считающемуся с грамматикой, выражению Толстого! Разве может быть между Наташей и Пьером хоть что-нибудь такое, чего он или она не поняли бы друг в друге!

Отношения между графиней Марьей и Николаем далеки от той полноты гармонии, какою отличаются отношения между Наташей и Пьером. Есть в отношениях супругов Ростовых некоторая дисгармония, неслияние «материального» и «духовного». Николай как будто представляет грубую, плотскую материю, а графиня Марья — «дух», «духовность», и эти два начала далеко не полностью сливаются друг с другом. Да и в самой графине Марье представлено неслияние материального и духовного,— об этом прямо сказано Толстым: душа ее никогда не могла быть покойна, потому что стремилась к вечному, бесконечному, совершенному, чего не бывает и не может быть на этом свете; и еще прямее — в словах о том, что на лице ее выступило выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом. Недаром Николай всегда в такие минуты, «когда у нее такое лицо», думает о возможности ее смерти. О таких людях, как графиня Марья, принято было говорить, что они «слишком хороши для этого света». *Духовное* перевешивает в графине Марье плотское, *материальное.* У Наташи оба эти начала находятся в гармоническом, земном, жизненном равновесии.

Толстой прямо говорит, что христианская любовь людей друг к другу невозможна на этой земле; в сущности, он говорит, что эта любовь — не для жизни. Недаром с христианской любовью Толстой связывает мысль о смерти. Он осторожно намекает нам на то, что графиня Марья — «не жилец» на этом свете. Этот подспудный мотив имеет и некоторое особенное личное значение для Толстого, связывавшего с образом княжны Марьи нечто из своих представлений о своей матери, о ее нежной любви к своим детям, о ее высокой духовности, о ее отношениях со своим мужем, о ее преждевременной смерти...

Наташина страстная любовь ко всему человеческому — она для жизни, только для жизни!

Острота противопоставления в «Войне и мире» любви земной, человеческой,— любви «небесной», отвлеченно-духовной, отразила новую эпоху, поставившую в повестку исторического дня властное требование счастья всех на этой земле, протестовавшую против перенесения идеала в «неземную» сферу.

До Толстого поэзия женских образов в русской литературе связывалась с отказом от личного счастья. Татьяна отказывается от счастья во имя долга. Духовная красота тургеневских героинь связывается с отказом от счастья.

Властное, страстное выдвижение в качестве истинной героини — героини самой жизни! — земной Наташи, счастливой Наташи! — было новым и смелым; эти новизна и смелость неизмеримо важнее, чем все «ретроградности»,— выражаясь языком либерально-радикальной критики,— изображения Наташи в эпилоге.

Для Толстого утверждение красоты земного, страстного, личного, жадного к жизни, противопоставление этой красоты — красоте отвлеченно-духовной, начатое уже в «Казаках», оказалось возможным только в связи с изображением поэтического состояния мира. Счастье «Войны и мира» для Толстого и было счастьем возможности безбоязненного, безоговорочного утверждения красоты земных страстей, земных чувств. Начиная с «Анны Карениной», тема земных страстей приобретает уже иное звучание в толстовском творчестве.

Графиня Марья хотела бы любить всех людей одинаковой любовью — «так, как Христос любил человечество». Толстой говорит, что это желание означало хотеть «сделать невозможное». По Толстому, та любовь, которою «Христос любил человечество»,— безличная любовь ко всем,— несовместима с жизнью на этой земле. Такая любовь означает «переход в иную жизнь», в царство «вечной любви». А живая жизнь и живая, земная любовь к людям, к человечеству — это любовь страстная, любовь личная, любовь, привязывающая к жизни. Толстой не знает, какая любовь является *истинной*. Быть может, христианская, одинаковая любовь ко всем выше, *совершеннее* грешной, земной любви. Несомненно, однако, что лишь земная любовь есть живая жизнь на земле.

Тут и открывается *истина заблуждений* тех критиков, которые считают, что Толстой, *вопреки* своему сознательному желанию, больше любит Наташу, чем Марью. Как христианин, он *должен* был бы и в самом деле считать графиню Марью главной положительной героиней, а не Наташу. Марья стремится к христианской любви ко всем людям здесь, на земле. Но, однако, автор «Войны и мира» откладывает христианскую любовь для «жизни вечной», иными словами — для смерти.

Автор «Войны и мира» утверждает жизнь, и поэтому он на стороне Наташи — на стороне *живой жизни*.

Для Толстого одним из проявлений того, что Пьер и Наташа живут живою жизнью, является их готовность к участию в декабристском движении. Страстная личная любовь сливается с любовью — реальной, земной любовью — к человечеству. А христианская, неземная любовь уходит от живой, действенной связи с человечеством. Такова прямая художественная истина Толстого в «Войне и мире». И если бы даже Толстой полагал, что все движение декабристов есть сплошная иллюзия, самообман и ошибка (хотя мы знаем меру его *действительного* сочувствия декабристам),— все равно остается главное: Наташа и Пьер, исходя именно из своей страстной личной любви друг к другу и к своим детям, идут на опасный для их личной судьбы путь во имя того, что представляется им *общим*; а графиня Марья, чья душа наполнена стремлением к совершенному и бесконечному, к той любви, которою Христос любил человечество, отказывается во имя своих детей от участия в борьбе за то, что сама признает общим благом.

Почему княжна Марья выходит победительницей в той борьбе за Николая, которая фактически происходит между нею и Соней? Здесь решающим оказывается как раз ее *духовность*. Николай — и по всей своей «ростовской породе», связь с которой он все же сохраняет, и по ощущению своей собственной прозаичности — тянется к недоступной и недостающей ему сфере духовности. Соня же сама прозаична. Она ничем не могла бы обогатить внутренний мир Николая. В. Шкловский в одной из своих статей на страницах журнала «Октябрь» (1959) выразил тонкую и точную мысль о том, что апогей прелести Сони — это прелесть ряженой. В тот святочный вечер, когда Соня, казалось, совсем победила Николая и он окон-

чательно решил жениться на ней, она была ряженой, не своей. Нужно добавить, что Соня рядится не столько под черкеса, сколько *под Наташу.*

То был необычный вечер, единственный вечер в жизни Сони,— вечер, который, как она чувствует, решает всю ее судьбу.

Молодежь ростовского дома предается мечтам, раздумьям о жизни. Соня, слушая пение Наташи, чувствует свою душевную бедность, *неодаренность* (речь идет не только о таланте пения, а прежде всего об одаренности жизнью, жизненной силой) по сравнению с Наташей. «Соня, слушая, думала о том, какая громадная разница была между ней и ее другом и как невозможно было ей хоть на сколько-нибудь быть столь обворожительною, как ее кузина». Она как будто *примеривается* к Наташе. И вот в этот вечер, нарядившись, Соня ведет себя так, как вела бы себя Наташа! Николай *не узнает* ее — не потому, что она ряженная под черкеса, а потому, что она *ряженая* в другом смысле: она ведет себя так, как *не свойственно* ей. Она все делает так, как сделала бы Наташа! Она не побоялась идти гадать ночью в пустой амбар. Да, она совсем *не своя* в этот вечер. На мгновение пробудились в ней какие-то внутренние силы, как пробудились когда-то силы для живой любви и в Вареньке из «Анны Карениной». Играя доброго, ищи, где он злой, а играя злого, ищи, где он добрый,— учил Станиславский, стремясь постигнуть тайны контрастов, *оттеняющих* образы. Создавая образы пустоцветов, Толстой ищет моменты их *цветения.* Цветение Сони — подражательное. Это — ее последняя борьба за Николая, увенчивающаяся ее победой. Но какою непрочной окажется эта бедная победа!

Николай, как никогда, влюбился в эту очаровательную, *незнакомую* ему девочку.

Чувство Николая к Наташе всегда было похоже на влюбленность. Он даже мечтал о том, чтобы Наташа никогда не выходила замуж. «Что за прелесть эта моя Наташа!» — думает Николай, возвращаясь с Наташей после охоты от дядюшки.— «Такого другого друга у меня нет и не будет. Зачем ей выходить замуж, всё бы с ней ездили!»

И влюбленность Николая в Соню — в этот вечер единственного Сониного творчества жизни, в вечер ее кульминации — это, в сущности, влюбленность в Наташу. Ни-

колай принял Соню не за ту: он принял ее за *ростовскую*. Наташа всегда бывает *такою, какова она есть*. Она ни под кого не рядится, ни к кому не примеривается. Наташино цветение вечно. А Соня расцвела только на один вечер. Кончился праздник, стерлись следы жженой пробки с Сониного хорошенького личика, и в конечном итоге стало ясно, что бутафория — только бутафория. С Соней Николая ждала бы только проза, а он тянется к какой-то поэзии, которая могла бы возместить его прозаичность, все более проступающую в нем по мере его все большего отдаления от его юношеского «Vivat die ganze Welt!».

В том, что для Пьера и Наташи, обогащенных и поднятых героической эпохой, продолжается героическое состояние мира, сказалось историческое чутье Толстого, глубоко чувствовавшего связь между подъемом 1812 года и декабристским движением. Эта связь окрашивает и путь духовного движения Андрея Болконского.

ДВА ПОДВИГА

В отличие от Инсарова, Базарова, Рахметова и других образов сильных людей, толстовские образы настоящих, значительных людей созданы без какого бы то ни было оттенка романтической исключительности. Толстой незаметно заставляет нас самих смотреть на действительность глазами то Андрея Болконского, то Пьера, и мы не преклоняемся перед их величием и исключительностью, не смотрим на них со стороны восхищенным или изумленным взглядом, потому что мы сами становимся ими. По той же причине, в самом процессе нашего восприятия этих людей, мы как будто не замечаем, что перед нами — необыкновенные люди. В них мы узнаем наши же чувства и мысли.

Андрей Болконский принадлежит к лучшим, передовым людям своего времени; это человек с редкой силой воли; он обладает способностями крупного государственного деятеля — полководца, администратора, преобразователя, законодателя, лидера большого общественного движения. Какова же главная тема Андрея Болконского, характеризующая весь пройденный им жизненный путь?

Это прежде всего иллюзорность всех поисков настоящего, великого, достойного человека в пределах и на почве обычной действительности разъединенного общества. Только в условиях действительности героической и великой Андрей Болконский смог наконец найти то, чего искал.

Князь Андрей, как и Печорин, глубоко понимает всю пустоту, тупость, низменность «высшего общества», он так же не находит приложения своих сил, так же ищет смертельной опасности. Но уже в самом начале романа ясно различие между ним и Печориным. Лермонтовский герой изживает все иллюзии возможности какой-то деятельности; он живет в более позднюю эпоху — и после Отечественной войны, и после разгрома декабристов.

Князь Андрей совсем не чужд политическим и военным интересам. Он всерьез решает сделать большую военную карьеру. В той беседе в салоне Шерер, в которой уже определяются общие позиции главных героев романа, определяется и политическая позиция Андрея Болконского. Он не «якобинец», но он вместе с тем и явный противник всего того роялистского направления, которое является программой салона Шерер. Поэтому ему и *не нравится* виконт Мортемар, эмигрант-роялист, которым угощает свое избранное общество Анна Павловна; именно против виконта князь Андрей обращает все свои речи, презрительно «эпатируя» легитимистский салон данью признания и уважения, которую Болконский отдает Бонапарту; он отрицает возможность возвращения к старому; он приходит на выручку Пьеру, смягчает его «якобинские» выходки; они отнюдь не вызывают в князе Андрее протеста. В глубине же души для князя Андрея Наполеон — романтический герой, восхищающий его силой воли, размахом, смелостью, полководческим даром — всем тем, что кажется князю Андрею величием. Тайные замыслы Андрея Болконского отличаются безмерным честолюбием. Он сам хочет стать еще более сильным и великим, чем Наполеон. Он идет на войну для того, чтобы выдвинуться на позицию первого полководца. Даже и во внешнем портрете Андрея Болконского есть намек на сходство с молодым Наполеоном.

Князю Андрею смутно представляется его будущий подвиг, но он уверен в том, что это будет исторический подвиг, который решит весь исход войны; он видит себя

в самую трудную и опасную минуту сражения, с гордо развевающимся знаменем в руке, во главе войска. Он видит ослепительную лестницу, по ступенькам которой он поднимается выше и выше и наконец становится главнокомандующим армии — вместо Кутузова.

Главное в этот период жизни князя Андрея — желание славы. Он готов на самопожертвование во имя того, чтобы люди любили и прославляли его.

Таков его способ преодоления пошлости света, которую пытались преодолевать разными способами герои русской литературы, бежавшие, подобно Алеко, Оленину, к естественности «натурального» мира или «упражнявшиеся» в своей действительно беспредельной, но и бесцельной силе, подобно Печорину, тщетно искавшие поэзии, свободы, широты жизни. Андрей Болконский бежит от низменности «света» — к славе! По всей своей натуре он — *деятель.* Во время войны он терпит одно разочарование за другим, но все же упорно мечтает о «своем Тулоне». Известие о переходе французской армии по сю сторону Дуная «было горестно и вместе с тем приятно князю Андрею. Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что ему-то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из рядов неизвестных офицеров и откроет ему первый путь к славе! Слушая Билибина, он соображал уже, как, приехав к армии, он на военном совете подаст мнение, которое одно спасает армию, и как ему одному будет поручено исполнение этого плана».

Если рассматривать первый том романа в аспекте Андрея Болконского, то центральною темой, сквозным действием всего тома является противопоставление двух начал: желания славы Андрея Болконского — и *тушинского, кутузовского* начала. Это противопоставление представляет собою одну из вариаций общего противопоставления *наполеоновского* и *кутузовского* начал, которое лежит в основе романа.

Князь Андрей выносит в конечном итоге настолько глубокое разочарование из опыта первой войны с Наполеоном, что приходит к решению никогда больше не служить на военной службе.

Он видит вокруг себя карьеризм, измену союзников, представляющуюся ему даже невероятной по коварству,

видит мелочность, пошлость, низменность, всеобщее разъединение — словом, видит все то же, от чего он бежал сюда, на войну, все то, что было для него ненавистным и презренным в «свете». Он, кажется, чуть ли не единственный здесь человек, относящийся всерьез к общему ходу дел; со свойственной ему основательностью, он исследует военные планы, подготовку и продуманность операций. Постепенно, шаг за шагом перед ним открывается горькая для него истина, заключающаяся в том, что по-настоящему тут никто и не думает о сущности дела, что на первом плане тут борьба честолюбий. Честолюбие князя Андрея — совсем иного рода: его желание славы неразрывно связано с серьезной, от отца унаследованной заботой о самом существе государственного дела. Честолюбие же лиц, с которыми он сталкивается,— это честолюбие дешевое, мелкое, узколичное; оно сводится к тому, чтобы взять верх над соперниками по карьере.

Характерна наполненная толстовской иронией беседа Андрея Болконского с князем Долгоруковым перед началом Аустерлицкого сражения. На заседании военного совета принято решение о наступлении под давлением партии «молодых» — партии Александра. Взволнованный, радостно возбужденный принятым решением, князь Долгоруков делится радостью успеха с Андреем Болконским.

« — Ну, мой милый, какое мы выдержали сражение! Дай бог только, чтобы то, которое будет следствием его, было бы столь же победоносно». Он восхищается австрийскими генералами, их точностью, предвидением всех возможностей, всех условий, всех малейших подробностей — то есть той самой *пфулевщиной* («die erste Kolonne marschiert...»), над которою издевается Толстой. Князя Долгорукова занимают гораздо больше, чем суть вопроса, чем реальность предпринимаемого наступления, ничтожные пустяки, о которых он со вкусом, во всех тонкостях, подробно рассказывает князю Андрею: как решали сложный вопрос о титуле, которым следует именовать Бонапарта в ответе на полученное от последнего письмо; он «серьезно и с удовольствием» сообщает князю Андрею о том, какое в конце концов придумали наименование. Этот представитель самых блестящих, самых значительных людей, о которых князь Андрей говорит со вздохом, что «вот эти-то люди решают судьбы народов», весь битком набит са-

мой пошлой пеной событий, вроде истории о том, как Наполеон нарочно уронил свой платок, желая испытать нашего посланника, а тот не растерялся и нашел гениальный выход: тотчас же уронил рядом свой платок и поднял его, не поднимая платка Бонапарта. Вот как находчив и умен «граф Марко́в»! Все это с наслаждением рассказывается накануне страшного для русской армии сражения. Что же касается сути дела, занимающей дотошного князя Андрея, то здесь Долгоруков теряет всю свою радостную, оживленную словоохотливость, равно как и свою любовь к мельчайшим и тончайшим деталям.

« — Ах, это совершенно все равно,— быстро заговорил Долгоруков, вставая и раскрывая карту на столе.— Все случаи предвидены: ежели он стоит у Брюнна...

И князь Долгоруков быстро и неясно рассказал план флангового движения Вейротера».

Толстой, кажется, вступает здесь в некоторое противоречие с самим собою. Иронизируя над быстротой и неясностью, с какими князь Долгоруков рассказывает князю Андрею о плане наступления, Толстой тем самым признает важность планов, диспозиций, к которым он относится обычно скептически. Он подчеркивает поверхностность, преобладание суетных интересов у людей, стоящих на самом верху государственной лестницы,— людей, от решений которых, в самом деле, зависят жизнь и смерть многих и многих. Скептическое отношение Толстого к всевозможным планам и диспозициям является, собственно, высмеиванием того самодовлеющего, абсолютного значения, которое придается этим планам и диспозициям, в то время как решающим является, по Толстому, то, что он называет «духом» войска: отношение народа к войне. *Этого* князь Андрей еще не понимает; он поймет это, всем своим существом, значительно позднее, в эпоху *народной* войны. Здесь же, на этой войне, он выглядит несколько донкихотски со своим серьезным отношением к сущности дела, в то время как для *данной* войны гораздо более реальна — увы! — билибинская ирония.

Толстовская усмешка над ничтожностью интересов и забот, над легкомыслием князя Долгорукова, этого блестящего представителя александровского окружения, есть ирония над *самим* Александром. Все то, что говорит Долгоруков о предстоящем наступлении, о выигранном «сражении» на военном совете — все это передает мнение, на-

строение, отношение к делу и Александра — предводителя партии «молодых». Так Александру достается здесь от Толстого рикошетом.

Андрей Болконский полон иллюзорных представлений о том, что судьбы народов решаются только теми, кто стоит «над народом».

Казалось бы, что́ общего между князем Андреем с его государственной заботой — и совершенно беспринципным, не знающим никакой заботы, кроме заботы о себе, Борисом Друбецким? Между тем князю Андрею доставляет удовольствие оказывать покровительство Борису, помогать ему делать карьеру. В том-то и дело, что в *этот, доаустерлицкий* период между Андреем Болконским и Борисом Друбецким, при всей их коренной чуждости друг другу, все же есть нечто сходное. Борис в этот период представляет собой карикатуру на князя Андрея. Их обоих неудержимо тянет к высшим сферам; оба убеждены, что там — и только там — решается история.

«Бориса волновала мысль о той близости к высшей власти, в которой он в эту минуту чувствовал себя. Он сознавал себя здесь в соприкосновении с теми пружинами, которые руководили всеми теми громадными движениями масс, которых он в своем полку чувствовал себя маленькою, покорною и ничтожною частью».

Андрей Болконский тоже полагает, что именно и только люди круга князя Долгорукова, стоящие над массами, «решают судьбы народов». И уже это одно обстоятельство, что мысли дешевого человека, обыкновенного министериабельного преуспевателя Бориса Друбецкого могут хоть в чем-то совпасть с представлениями Андрея Болконского, разоблачает ложность всей жизненной позиции князя Андрея в этот период.

В представлении Друбецкого, масса рядовых людей — «покорная и ничтожная» в сравнении с теми высшими лицами, которые являются «пружинами» всех ее движений. И, естественно, отдельная личность — частица ничтожной массы — представляется Борису ничтожной. Презрение к народу есть и презрение к личности. Такова суть лакейства, убежденного в том, что «настоящие», «большие» люди — только там, «в высших сферах». Лакей презирает и самого себя, как ничтожную и покорную «частичку», считая презрение к нему со стороны «высших лиц» вполне естественным.

Князь Андрей не видит лакейской сущности представлений Бориса, его низменного карьеризма, потому что сам отуманен своими мечтами о славе. Но честолюбивые мечтания князя Андрея носят иной характер, чем вожделения Бориса. Андрей Болконский хочет, чтобы его любили люди! В его мечтаниях есть пафос, жажда творить историю. Потому его и тянет к «высшим сферам», что именно там, как ему кажется, творится история. Тяга же Бориса Друбецкого в эти сферы — совсем иного происхождения. Какое ему дело до истории! Князь Андрей даже и в этот период своей жизни, окрашенный честолюбием, наполнен до краев большим внутренним содержанием, непрерывной мыслью о большом и общем. Друбецкой же пуст, бессодержателен, скуден. Пустота и пошлость эгоизма убийственны. Это — сама скука бытия. С Борисом невозможно никакое живое человеческое общение, в чем так ясно, с такою грустью убеждается Николай Ростов.

Именно стремление участвовать в деланье истории и поможет Андрею Болконскому в дальнейшем понять, какие силы реально творят историю, понять, что масса, множество рядовых людей и есть истинная «пружина» действия и что свою потребность делать историю он сможет осуществить, только слившись с этой массой.

Князь Долгоруков с тем же легкомыслием, которое характеризует партию «молодых», отстаивающую наступление, пренебрежительно говорит о Наполеоне, что он всего-навсего «человек в сером сюртуке, очень желавший, чтоб я ему говорил «ваше величество», но, к огорчению своему, не получивший от меня никакого титула. Вот это какой человек, и больше ничего...»

Он судит о Наполеоне по своему собственному ничтожеству, как судит о Наполеоне и вся партия Александра. И как жестоко поплатится Александр со всеми своими Долгоруковыми за это заблуждение! Александровские и австрийские стратеги дали возможность Наполеону обмануть их, поверили его хитрым маневрам, его желанию мира,— и Наполеон расколотил их. Значит, выходит, что, по Толстому, Наполеон — не ничтожество?

Но в том-то все и дело, что вести борьбу с Наполеоном его средствами, пытаться соревноваться с ним в хитрости, ловкости, умении обманывать,— значит наверняка ока-

заться в дураках. В этой сфере, сфере ничтожества, Наполеон и в самом деле гений.

Победить Наполеона можно только *народной войной.*

Таким образом, те критики, которые обижаются на Толстого за то, что он несправедливо принизил Наполеона и столь же несправедливо возвысил Александра, могут утешиться: Наполеон блистательно провел за нос Александра; Наполеон — гений в сравнении с бездарным Александром. Но для Толстого и все эти победы, и все эти поражения, хитрость и расчетливость одного, тупость и легкомыслие другого — все это происходит в одной и той же области ничтожества. Критерии Толстого — *в иной, высокой сфере*, они несоизмеримы с вопросами о том, кто кого хитрее и изворотливее. С точки зрения Толстого, истинно гениальным является Кутузов,— впрочем, по сути, не столько Кутузов, сколько народное начало, воплощенное в нем.

Для Андрея Болконского, пока еще столь далекого от понимания подлинных пружин истории, остаются непонятными и причины поражений русской армии в этой войне. Он склонен объяснять эти поражения только просчетами, ошибками, несерьезностью людей «верхов». Лишь в беседе с Пьером накануне Бородина он выразит свое понимание того, что решающей причиной поражения русской армии в первой войне с Наполеоном была ненародность той войны.

Но это понимание будет выстрадано всею жизнью Андрея Болконского. Сейчас же он еще далек от понимания сущности Кутузова и *кутузовского начала*, хотя уже и чувствует симпатию к Кутузову. Он еще в высокой мере аристократ, но из тех, для кого интересы государства стоят на первом месте, кто презирает аристократическую чернь, занятую только своими своекорыстными интересами; в нем пока заключены лишь возможности того Андрея Болконского, который поймет, что настоящее место настоящего человека — не с Долгоруковыми, а с людьми тушинского склада.

Накануне Аустерлицкого сражения он думает только о своем будущем славном подвиге.

И вот подвиг князя Андрея как будто в точности осуществляется именно в той классической картинности, как представлялось ему в его мечтаниях: «С знаменем в руке я пойду вперед». Так, как он мечтал, ему и дове-

лось «идти впереди войск», и весь батальон устремился за ним.

Это, конечно, славный подвиг, достойный родовой чести Болконских, чести русского офицера. Но для Толстого важна внутренняя сущность, самый тип подвига. Ведь и Наполеон обладает безусловной личной храбростью, и он способен пойти впереди войска. И хотя мечта князя Андрея о славе, конечно, включает в себя не только личные мотивы, но и такие, как слава оружия русского, русская честь, все же в его храбрости преобладает стремление к торжеству над людьми, к власти над ними,— хотя бы и из желания принести им благо. Эта внутренняя сущность подвига Болконского и является причиною того, что этот подвиг не поэтизируется в романе. Это, конечно, вовсе нельзя понимать как осуждение воинской доблести Андрея Болконского. Нет, его подвиг вносит еще один штрих в его портрет рыцаря, безупречного солдата, настоящего человека с высокими и строгими критериями жизни, возвышающегося над всей окружающей его оравой высокопоставленных карьеристов.

Подвиг Тушина сопоставляется с подвигом Андрея Болконского прежде всего с точки зрения моральной сущности, этической структуры, что, собственно, и составляет весь интерес Толстого в рассматриваемой теме.

Штабс-капитан Тушин представлен, прежде всего, чертами своей скромности и простоты, доходящей до простоватости, может быть, даже чудаковатости. Внутренняя ирония сопоставления двух подвигов заключается в том, что если у кого-нибудь и был «свой Тулон», то, оказывается, был-то он не у князя Андрея, а у Тушина: у Иванушки-дурачка... Конечно, Тушин далек от мысли о каком-то «своем Тулоне»; да и вся его, немножко смешноватая, не очень военная фигура так разительно противоречит какому бы то ни было «тулонству». Но именно он, Тушин, благодаря умелому командованию батареей действительно *решил*, как это ни странно, исход всего сражения.

Тут заключен и ответ на вопрос о том, признавал или не признавал Толстой «роль личности в истории». Как же не признавал, если именно Тушин своею личною инициативой решил судьбу всей битвы! Да и нередко Толстой подчеркивает в своих военно-исторических рассуждениях, что судьба сражений зависит не столько от планов и

диспозиций, сколько от характера и настроения того или другого солдата, который крикнет: «Ура! вперед!» или «Пропали! назад!». «Дух войска», «дух народа», в представлении Толстого, не есть нечто безлично-роевое, отвлеченное, нерасчленимое: нет, он слагается из воли, характеров, настроений данных, конкретных личностей. Это как раз и является предельно ясным на примере застенчивого, робеющего перед начальством, всегда чувствующего себя в чем-то виноватым, никому (кроме Кутузова!) не известного Тушина. В ходе боя про его батарею все забыли; ее оставили без прикрытия; ее не только никто не принимал всерьез, но просто никто и не думал о ней. А между тем именно здесь-то и происходило, оказывается, самое главное. *Самое главное было невидным.* Оно оставалось незамеченным в грохоте, сутолоке, суете движений и действий, заметных, но нередко бессмысленных и совсем ненужных.

Толстой утверждает как истинную основу жизни тушинско-кутузовское начало. Каковы же признаки этой, поэтизируемой Толстым, основы жизни?

«Хотя орудия Тушина были назначены для того, чтоб обстреливать лощину, он стрелял брандскугелями по видневшейся впереди деревне Шенграбен, перед которой выдвигались большие массы французов.

Никто не приказывал Тушину, куда и чем стрелять, и он, посоветовавшись с своим фельдфебелем Захарченком, к которому имел большое уважение, решил, что хорошо было бы зажечь деревню. «Хорошо!» — сказал Багратион на доклад офицера...»

Явно подчеркнуто решающее значение личной инициативы. Тушину «никто не приказывал» стрелять по Шенграбену. Но это такая личная инициатива, которой совершенно чуждо стремление к возвышению над другими. Тут есть и величие, и первенствующая личная роль в исходе всего дела,— иными словами, есть как будто все то, о чем мечтал князь Андрей,— и в то же время все совсем иное, какое-то как будто «чудацкое», никак не укладывающееся в рамки романтически-индивидуалистических представлений о блистании славы, нечто прямо противоположное всем видам и формам какого бы то ни было наполеонизма. Нельзя сказать, что тут нет сознания совершаемого подвига. У Тушина, застенчивого человека с неловкими движениями, во время действия его батареи, когда он забывает

все на свете, кроме целиком поглощающего его действия, складывается в голове целый фантастический мир. В этом особом мире он представляется себе самому «огромного роста, мощным мужчиной, который обеими руками швыряет французам ядра». И самое забавное — и самое важное — заключается в том, что это фантастическое представление Тушина о своем богатырстве гораздо более соответствует действительной правде происходящего, чем облик робеющего перед начальством, в чем-то виноватого, теряющегося человека. Два образа Тушина — великана в героической, необычайной действительности, и маленького, робкого человека в действительности обычной, «реальной» — одна из вариаций лейтмотива романа. Героико-поэтическая действительность Тушина более реальна по сравнению с обычной реальной действительностью, и по сравнению с возвышенностью мечтаний Болконского. Тушинское начало — истинно поэтическое. Тот, богатырский Тушин, каким он воображает себя, является более настоящим Тушиным, чем «реальный», видимый Тушин.

Но *таким*, богатырским, он видит себя только *во время действия*. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» Сразу же после того, как фантастическое, былинное и вместе с тем истинно реальное действие заканчивается, Тушин опять предстает и робеющим, и неловким, и чувствующим свою виноватость. Тем более что все начальствующие лица распекают его, обвиняют в серьезнейшем проступке: нарушении боевого приказа.

Тушин испытывает страх перед начальством, но не испытывает никакого страха перед неприятельскими ядрами. Полковник, подъехавший к батарее Тушина для того, чтобы передать приказ об отступлении, грозен в своем начальственном гневе, но поспешно удирает от ядер противника. В «реальной», обыкновенной действительности Тушин — не только никакой не богатырь, а, наоборот, он-то, как сказал бы Борис Друбецкой, и является покорной и ничтожной частичкой покорной и ничтожной массы перед важными, уверенными, все знающими, все понимающими, всем распоряжающимися начальниками.

Все факты *убедительно* сошлись против Тушина. Его вызывают к самому Багратиону. Над его неуклюжестью, проистекающей из конфузливости, которая всегда овладе-

вает им при виде начальства, смеются. Багратион спрашивает его: каким образом орудие оставлено?

«Тушину теперь только, при виде грозного начальства, во всем ужасе представилась его вина и позор в том, что он, оставшись жив, потерял два орудия. Он так был взволнован, что до сей минуты не успел подумать об этом. Смех офицеров еще больше сбил его с толку. Он стоял перед Багратионом с дрожащею нижнею челюстью и едва проговорил:

— Не знаю... ваше сиятельство... людей не было, ваше сиятельство.

— Вы бы могли из прикрытия взять!

Что прикрытия не было, этого не сказал Тушин, хотя это была сущая правда. Он боялся *подвести* этим другого начальника и молча, остановившимися глазами, смотрел прямо в лицо Багратиону, как смотрит сбившийся ученик в глаза экзаменатору.

Молчание было довольно продолжительно».

Сражение выиграно: вот главное. Поэтому Багратион не хочет быть строгим даже с провинившимися. Он не знает, что́ сказать: «остальные не смели вмешаться в разговор. Князь Андрей исподлобья смотрел на Тушина, и пальцы его рук нервически двигались».

Князь Андрей потому нервничает, волнуется, что перед ним открываются такие тайны жизни, которые опрокидывают все его представления и вместе с тем еще не понятны ему в их странной новизне. Его чувства противоречивы. Он слышит, как до появления Тушина все наперебой хвастаются друг перед другом и перед Багратионом своими подвигами, и слышнее других в этом всеобщем хвастовстве голоса тех, кто оказался наиболее трусливым. Здесь хвастаются своею храбростью под видом восхваления доблести войска российского, и поэтому никто не опровергает этих рассказов: они «клонятся к славе нашего оружия»; опровергнуть другого — значит лишиться возможности восхвалить себя самого. А главное, истину и ложь тут так трудно отграничить! Вот полковой командир рассказывает, как он необыкновенно молодецки «опрокинул» французов.

«Полковому командиру так хотелось сделать это, так он жалел, что не успел этого сделать, что ему казалось, что все это точно было. Да, может быть, и в самом деле

было? Разве можно было разобрать в этой путанице, что было и чего не было?»

Князю Андрею представлялось, что подвиг есть подвиг, но оказалось, что и подвиг может *затеряться* в потоке событий и даже выглядеть не подвигом, а неумелостью, нарушением порядка; трусость же может сойти за храбрость.

Роль Тушина в сражении так и остается в конечном итоге неясной для всех, кроме князя Андрея: он был тем адъютантом, который подъехал к тушинской батарее после полковника, сбежавшего от огня. В отличие от прочего начальства, князь Андрей, передав приказание, не уехал с батареи, а под яростным огнем французов занялся вместе с Тушиным уборкой орудий. Только когда дело было кончено, князь Андрей простился с Тушиным.

« — Ну, до свидания,— сказал князь Андрей, протягивая руку Тушину.

— До свидания, голубчик,— сказал Тушин,— милая душа! прощайте, голубчик,— сказал Тушин со слезами, которые неизвестно почему вдруг выступили ему на глаза».

«Никто не приказывал» и князю Андрею заниматься этой совершенно не адъютантской, черной работой, как «никто не приказывал» Тушину стрелять по Шенграбену. И никто никогда не узнает ни об этих действиях Тушина, ни об этих действиях Андрея Болконского. Но они сравнялись друг с другом в этом никому не заметном героизме,— блестящий адъютант и скромный штабс-капитан.

Таким образом, уже здесь намечен тот единственно верный путь жизни Андрея Болконского, понять который ему предстоит в дальнейшем. *Настоящее* — только с Тушиными. И Тушин тоже почувствовал *настоящее, свое* в князе Андрее, столь непохожем на обычное начальство. Слезы, неизвестно почему вдруг выступившие ему на глаза, означают и душевную разрядку после напряжения, и неясную самому Тушину обиду на что-то: все же, при всей своей непритязательности, он не может не чувствовать какой-то общей несправедливости; и резкий переход из своего «фантастического» мира к обычной действительности; и чувство неожиданно *своей*, «милой души» в этом адъютанте. В «фантастическом» мире Тушина было не страшно, а, кажется, даже *весело* умирать,— вот уж по-

истине *на миру и смерть красна!* — по известной русской пословице. В этом мире все были весело отрешены от самих себя, от жалкой мысли о себе, от страха за жизнь, и потому это был мир свободный, где общая радость — успех дела и где поэтому даже не нужно никаких приказаний.

«Все орудия без приказания били в направлении пожара. Как будто подгоняя, подкрикивали солдаты к каждому выстрелу: «Ловко! Вот так-так! Ишь ты... Важно!» Пожар, разносимый ветром, быстро распространялся». Да, было весело и свободно в этом мире, откуда был изгнан страх, где была свобода от принуждения и свобода от себя. В этом мире было свободное действие — и Тушин стал поэтом.

Но поэтический мир Тушина не признан.

Строгое, даже какое-то негодующее заявление Болконского: «успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой»,— не вносит окончательной ясности. Сам Багратион и верит и не верит заявлению князя Андрея. Единственное, чего князь Андрей добился своим заявлением,— это избавления Тушина от взыскания.

« — Вот спасибо, выручил, голубчик»,— сказал ему Тушин после того, как они с князем Андреем вышли из избы Багратиона.

«Князь Андрей оглянул Тушина и, ничего не сказав, отошел от него. Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся».

Грустно и тяжело было Андрею Болконскому по большим и сложным причинам — тем самым, по которым и тон его заявления о роли батареи Тушина в сражении был и строгим и негодующим.

Подвиг Тушина — явный, несомненный для князя Андрея, в котором он сам принял некоторое участие,— *рассеялся*, как будто его и не было. В нашей памяти возникают скептически-печальные мотивы: «Да был ли мальчик-то?» из «Жизни Клима Самгина» или финал чеховского «Архиерея»: когда мать умершего архиерея, простая крестьянка, рассказывала порою своим соседкам о том, что у нее был сын-архиерей, то «ей не все верили». *Было* или *не было?* Так не верят и в подвиг Тушина, а верят россказням людей о якобы совершенных подвигах.

Лживым рассказам о подвигах легче поверить, потому что они строятся по героическому штампу, легко укладывающемуся в сознание; этот штамп можно назвать *обычностью необычайного;* для необычайного создан свой штамп. И все, что выходит за рамки обычной необычности, представляется выдуманным, невозможным, хотя именно оно-то часто и бывает подлинной правдой. Настоящий подвиг может и «укладываться» в формы готового штампа «обычной необычности», но может и совсем не укладываться ни в какие готовые формы. Так *не уложился* в готовые формы «чудацкий» подвиг штабс-капитана Тушина. И ему не поверили.

От этого тяжело и грустно князю Андрею. Ему тяжело и обидно оттого, что хвастуны, не имеющие отношения к *настоящему*, к истинному решению дела, выглядят героями. И оттого ему тяжело и грустно, что настоящее-то оказывается таким обидно простецким, не осознающим самого себя, таким непредставительным, униженным. Нечто очень важное для князя Андрея оскорблено в нем самом. Его обида — не только за Тушина, но и за самого себя, за свои ожидания, за свои мечты о подвиге и награде за подвиг, за свои представления о величии.

Перед князем Андреем открываются большие истины, а открытие истины всегда сопряжено и с радостью и с горечью. Пока у Андрея Болконского только горечь.

Перед ним открывается, что настоящее может выступать в форме, далекой от величия; более того — настоящее может быть не признанным; настоящее может даже казаться призрачным, даже просто не существовавшим. Что же такое настоящее и ненастоящее, действительное и призрачное? Ведь вот неизвестно, совершил или не совершил на самом деле полковой командир, гордящийся тем, что он «опрокинул» французов, свое геройское действие. Ему «так хотелось сделать это», что это, «может быть, и в самом деле было»... «Разве можно было разобрать в этой путанице, что́ было и чего не было?» А ведь это не только обычная путаница сражения,— это обычная путаница жизни, обычная путаница истории.

Волна сомнения во всем захватывает Андрея Болконского. Он еще далек от понимания того, что перед ним открылась природа истинного подвига. Истинный подвиг может не думать о себе как о подвиге, может и сознавать

себя как подвиг, но, во всяком случае, он не требует *наград за подвиг благородный.* Награда подвигу — в нем самом. Был или не был подвиг Тушина — «разве можно разобрать что-нибудь в этой путанице?» Но все дело в том, что все же есть объективная реальность; в данном случае — реальность выигранного сражения. И сам Тушин был счастлив в своем действии: это и было его наградой. Жизнь представлялась ему великолепной в своей удали и могуществе. Так бывает и в грезах, вызванных разными видами опьянения души, после которых наступают горечь и тоска похмелья. Но счастье Тушина было истинной действительностью, самою сутью жизни: это проверено объективной реальностью. Признан же подвиг Тушина или не признан,— это не относится к самому подвигу. Историю делают Тушины, Захарченки — народ: вот реальность. Тушиных, Тимохиных Толстой объединяет в одно целое с солдатами; Тушины и Тимохины полностью сливаются с солдатской массой и так же представляют народное начало, как и рядовые солдаты.

Изображая последний период Отечественной войны, Толстой вновь и вновь выдвигает антитезу: верхи и народ. В то время как начальство увлечено бесконечными честолюбивыми планами о том, как «отрезать» ту или другую часть неприятельского войска, причем обязательно захватить в плен кого-нибудь повиднее — маршала, или вице-короля, или самого Наполеона,— что, по убеждению Кутузова, может привести только к лишним человеческим жертвам и совершенно бессмысленно: неприятель разбит морально и материально и думает лишь о бегстве,— в это время настоящим делом заняты солдаты.

«В избе, мимо которой проходили солдаты, собралось высшее начальство, и за чаем шел оживленный разговор о прошедшем дне и предполагаемых маневрах будущего. Предполагалось сделать фланговый марш влево, отрезать вице-короля и захватить его.

Когда солдаты притащили плетень, уже с разных сторон разгорались огни кухонь. Трещали дрова, таял снег, и черные тени солдат туда и сюда сновали по всему занятому, притоптанному в снегу, пространству.

Топоры, тесаки работали со всех сторон. Все делалось без всякого приказания. Тащились дрова про запас ночи, пригораживались шалашики начальству, варились котелки, справлялись ружья и амуниция».

Так же и Тушин «без всякого приказания» *делал самое главное.*

Художественная мысль Толстого уже подготовляла те выводы, которые он выскажет в период своего идейного «переворота» (в «Исповеди»): «Жизнь же всего трудящегося народа, всего человечества, творящего жизнь, представилась мне в ее настоящем значении».

В «Войне и мире» народная масса впервые предстала в художественной реальности, как начало, действительно *творящее жизнь.* А все стоящее «над» нею, не связанное с нею, предстало в «Войне и мире» как призрачное, не имеющее отношения к *творчеству жизни.* В «Исповеди» Толстой расскажет, как он понял, что вся жизнь высшего круга, «все это — одно баловство, что искать смысла в этом нельзя». К пониманию этого и подходит Андрей Болконский. Конечно, тут еще далеко до того противопоставления верхов и народа, к которому Толстой придет после своего идейного перелома. В «Войне и мире» это противопоставление дано в связи с патриотической темой защиты отечества; после перелома она предстанет — особенно в «Воскресении» — как острый социальный контраст двух миров, исключающих один другого всесторонне, во всех возможных аспектах. Тогда же Толстой придет и к своей религиозной проповеди, как к попытке «лечения», оздоровления, «воскрешения» человечества. Художественная мысль Толстого в «Войне и мире», развиваясь в этом направлении, конечно, уже содержит в зародыше так же и начало толстовского религиозного проповедничества, но не в связи с солдатским, *тушинско-кутузовским* народным началом, а в связи с каратаевским мотивом и философско-историческими рассуждениями. Нельзя не отметить, что Толстой в «Войне и мире» откровенно любуется *силой жизни и волей к жизни* — то есть как раз тем, чего нет у Каратаева. Каратаеву, в сущности, не так уже важно, жить или не жить; важно ему «благообразие», которого в смерти-то, пожалуй, больше, чем в жизни. Каратаев, во всяком случае, не из тех, о которых Толстой, с явной гордостью за них, говорит:

«Казалось бы, что в тех почти невообразимо тяжелых условиях существования, в которых находились в то время русские солдаты — без теплых сапог, без полушубков, без крыши над головой, в снегу при 18° мороза, без полного даже количества провианта, не всегда поспевавшего за

армией,— казалось, солдаты должны бы были представлять самое печальное и унылое зрелище.

Напротив, никогда, в самых лучших материальных условиях, войско не представляло более веселого, оживленного зрелища. Это происходило оттого, что каждый день выбрасывалось из войска все то, что́ начинало унывать или слабеть. Все, что́ было физически и нравственно слабого, давно уже осталось назади: остался один цвет войска — по силе духа и тела». Это — все, что угодно, но только не каратаевщина!

Здесь не сочувствуют тем, кто жалуется на слабость или болезнь, кто слабеет духом,— да и сам Толстой изображает людей, слабеющих духом, без сочувствия. Здесь осуждают отставших и уважают звание солдата.

« — А вишь, сукин сын Петров, отстал-таки,— сказал фельдфебель.

— Я его давно замечал,— сказал другой.

— Да что, солдатенок...»

Это и есть войско победителей. Это — *их* победа, победа их постоянной, незаметной — *тушинского* склада — инициативы, победа их духовной силы, осознавшей себя и решившей исход сражения при Бородине, а тем самым и исход всей войны,— победа постоянного, незаметного жизнетворчества.

КУТУЗОВСКОЕ НАЧАЛО

Толстой, со своею полемичностью, настолько заостряет тему решающей роли рядовых людей, которые все делают как надо, сами, без приказов, что у критики складывалось впечатление, будто Толстой отрицает какую бы то ни было роль и значение приказов, инициативы высшего командования, военного руководства, личности тех, кто командует и руководит. Но это представление неверно хотя бы уже потому, что, по Толстому, назначение Кутузова на пост главнокомандующего изменило все настроение, все моральное состояние войска и народа. С назначением Кутузова «свет увидели», как говорит Тимохин. Толстой — против такой инициативы, которая означает произвол, своеволие сверхличности, ставящей себя над на-

родом, рассматривающей народ как орудие своего возвышения.

Нельзя говорить о полном отрицании у Толстого роли и значения личности, представляющей движение народных масс, если Толстой так настойчиво подчеркивает, что Кутузов *один, вопреки всем*, чувствовал истинный смысл событий.

«Но каким образом тогда этот старый человек, один в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?

Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его.

Только признание в нем этого чувства заставило народ такими странными путями его, в немилости находящегося старика, выбрать, против воли царя, в представители народной войны. И только это чувство поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтобы убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасать и жалеть их.

Простая, скромная, и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии».

Толстой не только не отрицает,— он утверждает великую личность, великого человека всем своим романом, потому что он утверждает величие народа. Впервые в мировой литературе эти понятия слились в одно целое. Впервые было утверждено, что личность является тем более личностью и тем более великой, чем полнее она воплощает в себе народ. Кутузов для Толстого — истинный народный вождь, *выбранный* народом. Таков идеал истинного народного представителя, с точки зрения Толстого,— руководителя, не пытающегося *мнимо управлять людьми*, а стремящегося как можно полнее выразить и лучше направить их волю, их чувства, их разум. И именно потому, что Толстой утверждает образ подлинно великого человека, он и ведет такую страстную полемику против ложного величия, против лакейского понимания величия. Для лакея

великим является господин, то есть тот, кто отрицает в лакее человека и в каждом человеке видит или лакея, или господина. Такова для Толстого буржуазная историография с ее культом господина в лице Наполеона. Такое же лакейство видел он впоследствии в ницшеанстве и, как вспоминает Горький, назвал одного из российских ницшеанцев, написавшего книжку о Толстом и Ницше, «модным парикмахером». Автор «Войны и мира» ведет последовательную борьбу с представлениями о возможности величия, не связанного с утверждением добра. «C'est grand!»[1] — говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного, а есть «grand», и «не grand»... Grand есть свойство, по их понятиям, каких-то особенных существ, называемых ими героями».

Превознесение величия, не измеряемого «мерой хорошего и дурного», Толстой считает признаком «ничтожности и неизмеримой малости».

«И нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

Величие Кутузова — величие простоты, добра и правды.

В толстовском образе Кутузова есть глубокие внутренние противоречия. Фаталистическая концепция истории, отстаиваемая Толстым в «Войне и мире», не могла, разумеется, не отразиться на изображении Кутузова. Толстой склонен полагать, что заслуга Кутузова заключалась в том, что Кутузов благодаря своему мудрому народному чутью угадал неизбежный ход исторических событий и делал все от него зависевшее для того, чтобы не помешать этому предначертанному движению истории, не задержать его, не давать другим вносить путаницу своего узколичного, ненародного, не совпадающего с ходом истории. Отсюда и толстовское стремление к идеализации того, что критика называла «мудрой пассивностью» или «мудрым бездействием» Кутузова.

Но, однако, художественное изображение реальной деятельности Кутузова в романе далеко не во всем соответствует фаталистической концепции автора. Оставаясь верным объективной действительности, Толстой просто не имеет реальной возможности поэтизировать так называемую «мудрую пассивность» Кутузова по той причине, что пассивность полководца вообще не может быть мудрой,

---

[1] Это величественно!

если она не является лишь необходимой в определенных обстоятельствах формой стратегической или тактической активности. В противном случае она является просто глупостью. Толстовский Кутузов — и великий человек, и великий полководец: у Толстого эти понятия сливаются; Кутузов — великий полководец в народной войне *потому*, что он — великий человек.

Полководческая активность и воинское искусство Кутузова охарактеризованы уже в первой части романа, где Кутузов блистательно решает сложную стратегическую задачу в исключительно трудно сложившихся условиях, посылая отряд Багратиона горами с креймско-цнаймской дороги на венско-цнаймскую для прикрытия отступления и тем самым для спасения русской армии, этим ходом обманывая противника. Полководческая активность Кутузова проявляется в неизмеримо более важных, трудных и сложных условиях Отечественной войны. Толстой подчеркивает, что Кутузов *искал сражения* и дал его; Кутузов один понял значение Бородинского сражения как решающей победы над Наполеоном, один понял, что враг морально разгромлен и исход войны, в сущности, решен. Подводя итог значения деятельности Кутузова, Толстой не обходит активность, действенность, полководческий разум, волю и искусство своего любимого героя. Он говорит, что одни лишь *слова* Кутузова еще не могут доказать, что он понимал смысл исторических событий: реальное доказательство — только *действия*.

«Но одни слова не доказали бы, что он тогда понимал значение события. Действия его — все без малейшего отступления, все направлены к одной и той же цели, состоящей в трех делах: 1) напрячь все свои силы для столкновения с французами, 2) победить их и 3) изгнать из России, облегчая, насколько возможно, бедствия народа и войска.

Он, тот медлитель Кутузов, которого девиз есть терпение и время, враг решительных действий, он дает Бородинское сражение, облекая приготовления к нему в беспримерную торжественность. Он, тот Кутузов, который в Аустерлицком сражении, прежде начала его, говорит, что оно будет проиграно, в Бородине, несмотря на уверения генералов о том, что сражение проиграно, несмотря на неслыханный в истории пример того, что после выигранного сражения войско должно отступать, он один,

в противность всем, до самой смерти утверждает, что Бородинское сражение — победа. Он один во все время отступления настаивает на том, чтобы не давать сражений, которые теперь бесполезны, не начинать новой войны и не переходить границ России».

Толстой без малейшего исключения, последовательно, во всем своем изображении хода Отечественной войны изображает действия Кутузова в полном и точном соответствии с процитированными словами. Но это и означает, что Кутузов деятелен и что его «мудрая пассивность» есть форма его мудрой активности. Деятельность Кутузова заключается в поддержке хода исторических событий, а не в противодействии ему: вот главная мысль, которую хочет выразить Толстой в своем изображении Кутузова.

В противопоставлении Наполеон — Кутузов, составляющем стержень романа, по существу доказывается, что побеждает тот, кто действует в соответствии с ходом истории, направлением ее движения,— тот, чья личность наиболее полно выражает общее. Это и есть народность Кутузова.

Толстовский Кутузов находится постоянно, непрерывно в самом центре всего хода войны, всех подробностей сражений; все нити действительно сходятся к нему. Всегда, в каждое данное мгновение, Кутузов видит все войско, думает и чувствует вместе с каждым солдатом и офицером; в его душе есть все то, что есть в душе каждого солдата; он непрерывно, реально руководит моральным состоянием войска.

Художник подчеркивает в своем Кутузове гуманность, которая, по мнению Толстого, только и могла оправдать *власть* Кутузова. Гуманность в сочетании с властью и представляла «ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасать и жалеть их». Пафос деятельности толстовского Кутузова после Бородина направлен на сбережение жизни солдат. Для Кутузова жизнь каждого солдата — драгоценность. В этом своем гуманизме или, как говорит Толстой, в своей высшей человеческой высоте Кутузов тоже очень активен, настойчив; он прилагает все свои силы, рискуя впасть в еще большую немилость у царя, к тому, чтобы удержать всевозможных честолюбцев от бессмысленных «отрезываний» и «перехватываний»,— честолюбцев и ру-

тинеров «обычной необычности», не понимающих особого характера этой, народной, войны. Конечно, и здесь Толстой хочет выразить фаталистическую мысль о том, что главное — это только *не мешать* предопределенному ходу событий. Но эта мысль никак не может охватить и объяснить действия Кутузова, изображаемые Толстым.

Сама непримиримость Кутузова к врагу, его заявление, что он заставит французов есть лошадиное мясо, освящена защитой человеческих жизней, человеческого начала в войне против «сверхчеловеческого» наполеонизма. Высшая человеческая высота Кутузова находит выражение и в той его речи перед Преображенским полком, в котором он говорит, что до тех пор, пока французы «были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди».

Толстой нередко высказывает мысли фаталистического, пассеистского характера при оценке деятельности Кутузова. Поэтому может представиться только пассеистским такое высказывание Толстого о Кутузове: «беспрестанно этот старый человек, дошедший опытом жизни до убеждения в том, что мысли и слова, служащие им выражением, не суть двигатели людей, говорил слова, совершенно бессмысленные,— первые, которые ему приходили в голову».

Однако слова «совершенно бессмысленные», «первые, которые ему приходили в голову», Кутузов говорит в тех случаях, когда речь идет не о главном, не о самой сути дела, а о суете сует, перемещениях лиц, придворных соображениях и т. п. Утверждая, что «мысли и слова не суть двигатели людей», Толстой противоречит множеству случаев, изображенных им, когда именно мысли и слова полководца воодушевляли людей, разъясняли им и смысл событий, и их собственные переживания, вели их к действию. Толстой нередко подчеркивает решающее значение слов и мыслей Кутузова, как в той же речи перед Преображенским полком, в которой Кутузов выражает чувства и мысли всей армии, всего народа. То же — и в ходе Бородинского сражения. Моральное состояние войска, имеющее, по Толстому, решающее значение, поддерживается, направляется полководцем.

Характерно с этой точки зрения изображение деятельности Багратиона в Шенграбенском сражении. Багратион — человек *кутузовской* школы.

«Князь Андрей тщательно прислушивался к разговорам князя Багратиона с начальниками и к отдаваемым им приказаниям и, к удивлению, замечал, что приказаний никаких отдаваемо не было, а что князь Багратион только старался делать вид, что́ все, что́ делалось по необходимости, случайности и воле частных начальников, что все это делалось хоть не по его приказанию, но согласно с его намерениями. Благодаря такту, который выказывал князь Багратион, князь Андрей замечал, что, несмотря на эту случайность событий и независимость от воли начальника, присутствие его сделало чрезвычайно много. Начальники, с расстроенными лицами подъезжавшие к князю Багратиону, становились спокойны, солдаты и офицеры весело приветствовали его и становились оживленнее в его присутствии и, видимо, щеголяли перед ним своею храбростию».

Таким образом, словам, произносимым командующим, его разговорам придается большое значение. *Слова* Багратиона изменяют настроение людей, служат *двигателями людей*. Стиль поведения Багратиона не означает, что он лишь играет роль руководителя: ведь его согласие с тем, что Толстой называет волей частных начальников, есть не что иное, как одобрение и поддержка личной инициативы людей. Но Багратион, как человек кутузовской школы, хорошо знает, что тысячи и тысячи случайностей и неожиданностей, возникающих в ходе сражения, не могут быть охвачены и предвидены полководцем. Он знает, что реальный ход событий может перерасти понимание полководца, что пытаться угнаться за всеми случайностями означало бы потеряться в них, утратить главное. А главное — это все же воля к победе и основное, магистральное движение событий: вот об этом всегда должен помнить, это всегда должен знать полководец.

Багратион поддержал инициативу Тушина, утвердил принятое им решение поджечь Шенграбен. Багратион верит инициативе рядовых людей, он развязывает эту инициативу всем стилем своего командования.

Командующий аккумулирует в себе, объединяет и инициативу многих людей, и складывающийся из переплетения многих частных «воль» общий ход событий, и моральное состояние войска. Следовательно, вопреки пассеистским утверждениям автора «Войны и мира», ход событий

зависит от «частных», личных «воль» участников событий, от их «разговоров», мыслей и слов.

Но вот наступает решающая минута сражения, и Толстой уже прямо подчеркивает *решающую, наступательную, личную инициативу* командующего.

Багратион весь преображается. «Обратившись к адъютанту, он приказал ему привести с горы два батальона 6-го егерского, мимо которых они сейчас проехали. Князя Андрея поразила в эту минуту перемена, происшедшая в лице князя Багратиона. Лицо его выражало сосредоточенную и счастливую решимость, которая бывает у человека, готового в жаркий день броситься в воду и берущего последний разбег. Не было ни невыспавшихся, тусклых глаз, ни притворно глубокомысленного вида: круглые, твердые, ястребиные глаза восторженно и несколько презрительно смотрели вперед, очевидно ни на чем не останавливаясь, хотя в его движениях оставалась прежняя медленность и размеренность».

Во всем этом и сказывается близость стиля командования Багратиона стилю Кутузова.

«Как и отчего это случилось, князь Андрей не мог бы никак объяснить; но после этого свидания с Кутузовым он вернулся к своему полку успокоенный насчет общего хода дел и насчет того, кому оно вверено было. Чем больше он видел отсутствие всего личного в этом старике, в котором оставались как будто одни привычки страстей и вместо ума (группирующего события и делающего выводы) одна способность спокойного созерцания хода событий, тем более он был спокоен за то, что все будет так, как должно быть. «У него не будет ничего своего. Он ничего не придумает, ничего не предпримет»,— думал князь Андрей, «но он все выслушает, все запомнит, все поставит на свое место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит. Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли,— это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отрекаться от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое».

Если видеть только буквальные выражения и не видеть всей сложности мысли Толстого, то получится фигура лишь спокойного созерцателя. Разумеется, перед нами и здесь фаталистические представления Толстого; поэтому

он и не смог найти точное словесное выражение, соответствующее всей сложности и противоречивости его мысли. В содержание этой мысли входит многое.

Слова о том, что в Кутузове нет ничего *личного*, ничего *своего*, но он все выслушает, все запомнит, все поставит на место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит, означают, что в Кутузове нет ничего, что было бы вне *общего*, исторического. Все личное в Кутузове слилось с ходом исторических событий, выражает их движение; в Кутузове нет ничего своевольного, произвольного, не отвечающего объективному ходу истории; он никогда не пройдет мимо полезной инициативы, всегда поможет ее осуществлению, очистив ее от всего лишнего, введя личную инициативу в русло общего движения,— это и выражено словами «все поставит на свое место»; он умеет отрекаться от *своей* воли, направленной на *другое*, то есть на то, что исходит не из главного, не из самого движения истории, а из стремления «добавить» или противопоставить такое личное, которое находится вне объективного хода событий.

Кутузов выражает мысли и чувства всей армии и всего народа, и вместе с тем, в связи с образом Кутузова, как и в связи с образом Тушина, развивается тема *одиночества подвига*.

«...«В 12-м и 13-м годах Кутузова прямо обвиняли за ошибки. Государь был недоволен им. И в истории, написанной недавно по высочайшему повелению, сказано, что Кутузов был хитрый придворный лжец, боявшийся имени Наполеона и своими ошибками под Красным и под Березиной лишивший русские войска славы — полной победы над французами»[1].

Такова судьба не великих людей, не grandes hommes, которых не признает русский ум, а судьба тех редких, всегда одиноких людей, которые, постигая волю провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов.

Для русских историков (странно и страшно сказать!) Наполеон,— это ничтожнейшее орудие истории,— никогда

---

[1] «История 1812 года Богдановича; характеристика Кутузова и рассуждение о неудовлетворительности результатов Красненских сражений».

и нигде, даже в изгнании, не выказавший человеческого достоинства,— Наполеон есть предмет восхищения и восторга; Кутузов же, тот человек, который от начала и до конца своей деятельности в 1812 году, от Бородина и до Вильны, ни разу ни одним действием, ни словом не изменяя себе, являет необычайный в истории пример самоотвержения и сознания в настоящем будущего события,— Кутузов представляется им чем-то неопределенным и жалким, и, говоря о Кутузове и 12-м годе, им всегда как будто немножко стыдно.

А между тем трудно представить себе историческое лицо, деятельность которого так неизменно и постоянно была бы направлена к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель более достойную и более совпадающую с волею всего народа. Еще труднее найти другой пример в истории, где бы цель, которую поставило себе историческое лицо, была бы так совершенно достигнута, как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году.

Кутузов никогда не говорил о 40 веках, которые смотрят с пирамид, о жертвах, которые он приносит отечеству, о том, что он намерен совершить или совершил; он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли, казался всегда самым простым и обыкновенным человеком и говорил самые простые и обыкновенные вещи. Он писал письма своим дочерям и m-me Staële, читал романы, любил общество красивых женщин, шутил с генералами, офицерами и солдатами и никогда не противоречил тем людям, которые хотели ему что-нибудь доказывать. Когда граф Растопчин на Яузском мосту подскакал к Кутузову с личными упреками в том, кто виноват в погибели Москвы, Кутузов отвечал: «Да, я не отдам Москвы, не дав сражения»,— несмотря на то, что Москва была уже оставлена. Когда приехавший к нему от государя Аракчеев сказал, что надо бы Ермолова назначить начальником артиллерии, Кутузов отвечал: «Да, я и сам только что говорил это»,— хотя он за минуту говорил совсем другое. Какое дело было ему, одному понимавшему тогда весь громадный смысл события, среди бестолковой толпы, окружавшей его, какое ему дело было до того, к себе или к нему отнесет граф Растопчин бедствие столицы? Еще менее могло занимать его то, кого назначат начальником артиллерии».

При всем различии между фигурой исторического лица, главнокомандующего, и скромным офицером их роднят и величие подвига, и непризнанность подвига лакейской толпой; для «черни», в пушкинском смысле слова, оба — и Кутузов и Тушин — являются «чем-то неопределенным и жалким», о чем «как будто немножко стыдно» говорить. Для Кутузова и для Тушина не *существует* все то, что не связано с прямой сутью дела: они настолько полно сливаются с нею, что сами становятся ее частицами, сами представляют собою суть событий. А для *сути* событий, *сути* истории, действительно, «какое дело» до того, что скажет о ней тот или другой граф Растопчин?

Высшая человеческая высота для Толстого — это и есть полнота слияния личного с общим, личности с *историей;* понятия *народного* и *исторического* сближаются в сознании Толстого, потому что для него *история* — это и есть *жизнь народа.*

В этой же связи Толстой решает и вопрос о признанности или непризнанности подвига. Этот вопрос перенесен художником в совершенно особую, новую плоскость. Он поставлен так: может ли история *не признать самое себя?* Или иными словами: может ли *народ не признать самого себя?* Действие есть частица самой истории. И поэтому отпадает момент релятивистского скептицизма в отношении к реальности подвига; остается ирония над заботами обо всем том, что не относится прямо и непосредственно к самой этой реальности, ирония над заботой о признании или непризнании той «толпой», к которой фактически отнесен Толстым и носитель «высочайшего имени», государь император.

Но при всем этом, конечно, у Толстого остается и горечь, и патриотическое и народное негодование против несправедливости, слепоты, рабской рутинности того «общественного мнения», которое «плюет на алтарь»...

ВЫСОКОЕ НЕБО

Бренность всего, не относящегося к сути жизни, ничтожность и бессмысленность забот о славе, о возвышении себя открываются Андрею Болконскому, раненному в Аустерлицком сражении.

Высокое небо, которого он до сих пор не видел, не знал,— неизмеримо высокое небо — и есть образ самой сути жизни, настоящего, единственно важного и подлинного. «Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал,— подумал князь Андрей,— не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист,— совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба».

Князю Андрею открылась тщета всех его честолюбивых мечтаний. Он понял, что истина жизни — в чем-то неизмеримо более высоком. Он еще не знает, в чем она, истина жизни; небо не ясное, но неизмеримо высокое; истину настоящей жизни еще надо искать Андрею Болконскому, но она, во всяком случае, неизмеримо более высока, чем все то, в чем искал он ее до сих пор. Это небо отвергает и всю эту ничтожную войну, со всей ее ложью, жестокостью, мелочностью эгоистических интересов, во имя которых она ведется, со всем ее разъединением, злобой, жестокостью. Это высокое небо открыло князю Андрею, что, убежав от пошлости, ничтожества, скуки, эгоизма, низменности «света», «общества», презираемого им, он *вернулся* ко всему этому на этой войне. Он задыхался от всего этого там, в Петербурге,— и он понял, глядя на это небо, что и здесь он задыхался от того же, лишь представшего в другой внешней форме.

Все то, что он презирал там, «в свете», от чего хотел *освободиться,*— все это он видит теперь воплощенным в своем любимом герое, Наполеоне,— в том, кого он считал великим человеком. Лежа на Аустерлицком поле, страдая от своей раны, князь Андрей слышит над собою голоса раненых русских офицеров, отвечающих на вопросы Наполеона, который объезжает поле своей славы. Вопросы Наполеона и ответы офицеров — блестящие, готовые штампы воинской доблести, которые так легко укладываются в форму привычной необычности. «Похвала великого полководца есть лучшая награда солдату...», «молодость не мешает

быть храбрым...» Все идет по «правильному» руслу гладкой привычной необыкновенности; и Наполеон доволен тем, что все идет так гладко, в формах все того же величия, которого «не признает русский ум». « — Прекрасный ответ,— сказал Наполеон,— молодой человек, вы далеко пойдете!» Трещат над раненым князем Андреем изготовленные по общей модели общепринятого величия, ловкие, обструганные, блестящие «исторические» фразы, столь же *сделанные*, как и фразы в светских салонах. Остро подчеркнуто оскорбительное противоречие всего этого соревнования в блеске обезличенных штампов доблести и чести неизмеримому небу, с которым сливается душа Андрея Болконского.

И с такою же пустой фразой, нужной только исключительно для «величия», Наполеон обращается к князю Андрею.

«Несмотря на то, что за пять минут перед этим князь Андрей мог сказать несколько слов солдатам, переносившим его, он теперь, прямо устремив свои глаза на Наполеона, молчал... Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял,— что он не мог отвечать ему».

Князь Андрей смотрит на Наполеона, как на зеркало, в котором видит самого себя, каким он мог бы быть, если бы осуществились его мечты о своей собственной славе. *Справедливое и доброе* небо, в котором нет места суетности, посмотрело на Андрея Болконского, и он *понял* этот взгляд. Наполеон явился для него бумерангом. В нем князь Андрей увидел то «величие», к которому сам стремился, надменно противопоставляя его пошлой действительности. И это величие оказалось ничтожеством. На лице Наполеона — «сиянье самодовольства и счастия». Погубленные жизни, несчастия людей, самый вид убитых и раненых — основа счастья Наполеона. Князь Андрей начинает бредить. «Те мечтания об отце, жене, сестре и будущем сыне и нежность, которую он испытывал в ночь накануне сражения, фигура маленького, ничтожного Наполеона и над всем этим высокое небо, составляли главное основание его горячечных представлений.

Тихая жизнь и спокойное семейное счастие в Лысых Горах представлялись ему. Он уже наслаждался этим

счастием, когда вдруг являлся маленький Наполеон с своим безучастным, ограниченным и счастливым от несчастия других взглядом, и начинались сомнения, муки, и только небо обещало успокоение».

У Толстого *сны* героев представляют собою сгущение темы, связанной с этими героями, их стремлений и исканий, не вполне ясных им самим; и вместе с тем — прогноз их будущего.

Может быть, от ничтожности всей наполеоновской, курагинской, шереровской, лживой, фальшивой действительности,— может быть, от нее надо просто уйти в тишину и спокойствие единственно верного, единственно прочного, вечного на земле: в семейное счастье, в жизнь только для себя, для своих самых близких? Может быть, именно к этому счастью зовут князя Андрея тишина и спокойствие этих медленно ползущих по небу облаков, вечное спокойствие неба? Но, однако, стоило лишь князю Андрею начать в своих видениях наслаждаться этим счастьем, «когда вдруг являлся маленький Наполеон... и только небо обещало успокоение». Нет, кажется, и эта форма бегства от «наполеоновской» лжи и суеты — *в жизнь только для себя* — тоже не обещает спокойствия, удовлетворения, не дает ответа на все то, что мучает князя Андрея. И только это небо — только оно обещает ответ; только в открывающемся им, этим небом, добре и справедливости и можно искать ответ на вопрос об истине жизни. И оно, отвергающее маленького Наполеона, прежний идеал князя Андрея, как будто бы уже отвергает — тоже как маленькое и недостойное высоты жизни — и счастье только *для себя* и своей семьи. А именно в этом князь Андрей после своего разочарования в «жизни для других», в славе будет пытаться в «богучаровский» период своей жизни найти ответ на вопрос о том, как же надо жить человеку.

Все, что *под* этим небом — зашаталось, заколебалось в сознании Андрея Болконского; все основы и той действительности, которую он презирал и хотел уйти от нее, и все то, что он противопоставлял этой действительности как *великое*,— все представилось ему обманчивым, непрочным, неверным. Ему только одно стало понятно: что *есть* на свете, существует нечто действительно величественное, истинное,— но в чем же оно, как достичь *настоящего?* До него еще так же далеко князю Андрею, как до неба. Оно скрыто от него этими серыми, тихо ползущими облаками,

недостижимостью бесконечного. «Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнейшего». Таков вывод, которым заканчивается для Андрея Болконского цикл его жизни. Он закончился образом *небосвода* — того единственно великого, что объединяет, *сводит* всех в одно целое.

«Да и все казалось так бесполезно и ничтожно в сравнении с тем строгим и величественным строем мысли, который вызывали в нем ослабление сил от истекшей крови, страдание и близкое ожидание смерти. Глядя в глаза Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности величия, о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения, и о еще бóльшем ничтожестве смерти, смысл которой никто не мог понять и объяснить из живущих».

Так звучит один из постоянных мотивов творчества Толстого: бессмысленность, ничтожество, особенная оскорбительность смерти, если она приходит вслед за жизнью, прожитой без смысла и цели. Эта тема будет с мучительной силой развита в «Смерти Ивана Ильича»; ее, эту тему, по-иному разовьет Чехов в «Скучной истории». Объяснить смерть — значит объяснить жизнь.

Мысли Андрея Болконского о ничтожестве всего, что было ему понятно в жизни, не принадлежат к давно перепетым, якобы торжественно-величественным скорбным мотивам о ничтожности всего сущего перед лицом смерти. Князь Андрей всем своим существом хочет возвращения «к жизни, которая казалась ему столь прекрасною, потому что он так иначе понимал ее теперь».

Выводы, делаемые разными героями толстовского романа из исторических событий, участниками которых они являются, различны, но художественный метод автора остается одним и тем же. Мы видим особенности этого метода: духовное развитие героев, движение их сознания автор объясняет развитием объективной действительности, ходом эпических событий. Объективное, эпическое настолько сливается с личным, субъективным, что содержание исторических событий *одновременно* является и содержанием внутреннего мира героя; одно *не существует* без другого. Не только история духовного развития героев, но и вся их личная жизнь, их дружба, любовь, семья — вся личная сфера органически слита с эпической, объективной, исторической стороной романа так, как этого еще не

было ни в одном литературном произведении до «Войны и мира».

Вот почему так неправильна точка зрения Б. М. Эйхенбаума, который писал о «Войне и мире»:

«Роман совершенно статичен: сцены именно *сменяют* друг друга, чередуясь, а не текут сплошным потоком; каждая сцена как бы замкнута своими пределами, художественно насыщена и может быть воспринята вне всего остального. Движение романа достигается скачками от одной завершенности к другой. Непрерывной линии, единого «стержня» нет... Характерно в этом смысле все построение — на двух плоскостях, расположенных независимо и не соприкасающихся: исторические события и семейная жизнь» [1].

В «Войне и мире» все обстоит прямо противоположно этому представлению. Роман не статичен, а необыкновенно динамичен. Сцены не просто сменяют друг друга, а именно текут *сплошным потоком*. Каждая сцена хотя, конечно, и «художественно насыщена», но никак не замкнута своими пределами. Ни одна сцена не может быть воспринята во всей полноте своего значения вне последующих сцен.

Сцена сечения солдата за воровство не может быть понята во всем своем значении без соотнесения с историей Телянина. Сцены, изображающие подвиг Тушина, невозможно понять в полноте их смысла без контрастного соотнесения со всей историей духовного развития князя Андрея, со стилем командования Багратиона. Образ Кутузова не может быть понят во всем его значении без соотнесения со сценами, посвященными Тушину и его подвигу, и т. д. и т. п. В «Войне и мире» содержание одной сцены раскрывается до конца только в другой сцене. Противопоставление, сопоставление, соотнесение одних сцен с другими и создает непрерывность движения романа. Сопоставляемые сцены нередко не следуют непосредственно одна за другою, а отделены многими главами; это еще больше подчеркивает и непрерывность движения романа, и его единый стержень. Построение романа как раз и характерно тем, что исторические события и личная жизнь героев находятся не «на двух плоскостях, расположенных

---

[1] Б. М. Эйхенбаум, Литература, изд. «Прибой», Л. 1927, стр. 45.

независимо и не соприкасающихся», но настолько сплетены друг с другом, что одна сфера является выражением, «инобытием» другой; обе представляют собою разные виды движения единой художественной идеи. Непонимание этой особенности «Войны и мира» необычайно обедняет роман. Одною из причин возможности подобного рода представлений является то, что к роману не подходят с точки зрения развивающихся, движущихся в нем историй духовной эволюции героев. В каждой из историй духовного развития героев действительно есть свои *скачки*, но не в том смысле, в котором употребляет это слово Б. Эйхенбаум, подразумевая механическое чередование статических, самодовлеющих сцен, а в смысле изменения всей жизненной позиции героя.

Небо Аустерлица открыло Андрею Болконскому, что он не понимал *чего-то самого важного* в жизни. Это *самое важное* включает в себя все многообразие отношений героя с людьми, в том числе и его семейную жизнь. Общественная, идейная позиция князя Андрея, потерпевшая крах, неразрывно связывается с личной жизнью героя. Для славолюбивой позиции Андрея Болконского было характерно то, что княжна Марья называла гордыней ума; эту гордыню княжна Марья и видела в неумении князя Андрея любить, понимать, жалеть людей, в их числе и свою жену; маленькая княгиня, говорит княжна Марья, сущий ребенок.

Конечно, все то, что говорит княжна Марья брату, пронизано духом христианского милосердия; то, что она называет «гордыней ума» в князе Андрее,— неизмеримо более ценно и высоко, чем отвлеченная добродетель. Не будь у Андрея Болконского того, что княжна Марья называет «гордыней ума», он не поднялся бы так высоко над «светом», над всем дворянским обществом, не искал бы так упорно истину жизни. Он не может не быть гордецом в «свете». Он не может не презирать пошлость «света» и в своей жене. Он выбрал себе романтического, исключительного героя в лице Наполеона, потому что никаких других героев не видел в окружавшей его действительности.

Но одно верно в уговариваниях княжны Марьи: недостаточная простота, недостаточная открытость ее брата для жизни, для людей.

Он полюбил свою жену за ее красоту, порядочность, доброту, за то, что, может быть, угадывал в ней доверчи-

вого ребенка, никому не желающего зла, стремящегося любить всех.

Но князь Андрей холоден, презрительно-вежлив в своих отношениях с маленькой княгиней. Увы! — все в ней, каждая жилка, каждое движение, каждая мысль,— если можно назвать мыслью то, чем наполнена ее головка,— все проникнуто в ней удручающей пошлостью «света». Она — светская куколка с головы до пят, и жить рядом с нею, разговаривать с ней, слушать ее болтовню о светских новостях и событиях,— о, какая это скука! Самый воздух вокруг нее наполняется светской пошлостью. Бегство князя Андрея на войну — это бегство и от «света» и от своей жены, как частицы того же «света».

Да, он, конечно, прав в своем отношении к жене. Но права и она, обвиняя его в жестокости и эгоизме. Она права тем, что за всей ее пошлостью есть и иное: есть маленький человечек,— или маленький беззащитный пушистый зверек. Она права искренностью своей любви к князю Андрею; своей детской незлобивостью, простотой; и — своим будущим материнством. Она чувствует, что будет очень любить своего ребенка.

Князь Андрей, уезжая на войну, о бессмыслице и ненужности которой он догадывается, покидает жену беременной, зная ее непреодолимый, фатальный, животный страх перед родами; она предчувствует свою смерть. Он обрекает ее на полное одиночество, насильственно вырывая из единственно естественной для нее, единственно понятной ей среды, только в которой она и может дышать; он помещает ее среди чужих ей, непонятных людей, в глуши, где всех окружающих подавляет, вызывая у них трепет и страх,— особенно у нее, беспомощной маленькой княгини,— этот грозный старик, ее свекор, со своим презрением к ней, которое он не может скрыть. Она так боится его, что, как она говорит, этот страх может быть вредным для ее ребенка. И как знать? — быть может, подавленность, одиночество, непонимание всего окружающего ее в чуждом для нее доме, оторванность от всего привычного и страх за мужа, зачем-то покинувшего ее, для чего-то уехавшего на войну, в то время как перед ним открывались такие возможности блестящей карьеры здесь, в Петербурге, ее полная неспособность понять мужа и ее женская обида, тревога за то, что он к ней «так переменился»,— быть может, все это и сказалось на роковом исходе,

так потрясшем князя Андрея... И разве Толстой, у которого каждое слово, каждый мельчайший штрих полны глубоким значением, мог бы написать об умершей от родов маленькой княгине такими словами, какими он написал об этом, если бы не хотел выразить ее *правоту* — правоту глупенькой детской души, правоту существа, родившегося на свет и, значит, имевшего право на жизнь, правоту слабой женщины, оставшейся без поддержки, опоры в самое трудное для нее время, и — всегда святую — правоту материнства? Разве мог бы Толстой написать о смерти маленькой княгини так, как он написал, если бы не хотел сказать о какой-то вине князя Андрея перед нею?

Князь Андрей «вошел в комнату жены. Она мертвая лежала в том же положении, в котором он видел ее пять минут тому назад, и то же выражение, несмотря на остановившиеся глаза и на бледность щек, было на этом прелестном, детском личике с губкой, покрытой черными волосиками.

«Я вас всех люблю и никому дурного не делала, и что вы со мной сделали?» говорило ее прелестное, жалкое, мертвое лицо...

Через три дня отпевали маленькую княгиню, и, прощаясь с нею, князь Андрей взошел на ступени гроба. И в гробу было то же лицо, хотя и с закрытыми глазами. «Ах, что вы со мной сделали?» все говорило оно, и князь Андрей почувствовал, что в душе его оторвалось что-то, что он виноват в вине, которую ему не поправить и не забыть. Он не мог плакать. Старик тоже вошел и поцеловал ее восковую ручку, спокойно и высоко лежащую на другой, и ему ее лицо сказало: «Ах, что и за что вы это со мной сделали?» И старик сердито отвернулся, увидав это лицо».

И когда, много времени спустя, над могилой маленькой княгини в часовне был поставлен привезенный из Италии мраморный памятник, изображавший ангела, расправившего крылья и готового подняться на небо,— то оказалось, что у ангела «была немного приподнята верхняя губа, как будто он сбирался улыбнуться, и однажды князь Андрей и княжна Марья, выходя из часовни, признались друг другу, что странно, лицо этого ангела напоминало им лицо покойницы. Но что было еще страннее и чего князь Андрей не сказал сестре, было то, что в выражении, которое дал случайно художник лицу ангела, князь Андрей читал те

же слова кроткой укоризны, которые он прочел тогда на лице своей мертвой жены: «Ах, зачем вы это со мной сделали?»...»

Конечно, князь Андрей не мог поступать иначе, чем он поступил. Его правота — высокая правота: искать, всегда искать правду, идеал человеческой жизни! Но правота бедной маленькой княгини говорит о *трагической вине* Андрея Болконского, о сложности жизни — и о какой-то неправоте в самой жизненной позиции князя Андрея, неправоте, почувствованной им под небом Аустерлица,— о какой-то непроницаемости для простых человеческих чувств, для простого любовного внимания к людям. Вся суть не столько в какой-либо определенной вине князя Андрея перед маленькой княгиней, сколько именно в его общей позиции, которая по самой своей сущности чревата виною перед людьми. Мы помним его мысли перед Аустерлицем о том, что он готов отдать всех самых близких ему людей — за славу. И если князь Андрей чувствует свою вину перед умершей женой, то эта вина заключается и в его жестоких, «наполеоновских» мыслях — о том, что во имя любви людей к нему можно пожертвовать своею любовью к людям. Но любовь есть ответ на любовь любовью. Всякая иная любовь — ложь, грех, преступление перед людьми.

Мысли и чувства людей развиваются не только во внутреннем мире человека,— они отзываются так или иначе на других людях; они не могут не сказываться на поведении, на настроении человека и поэтому не могут быть нейтральными в отношениях с людьми. И разве уже сама готовность князя Андрея отдать самых близких ему людей за торжество над людьми, за славу,— могла так или иначе не сказаться на его жене, не ослаблять незаметно ее жизненные силы? Пьер, как свой человек, оказался свидетелем разговора между мужем и женою, когда маленькая княгиня жаловалась на то, что André бросает ее в то время, когда она содрогается от страшного предчувствия, а князь Андрей холодно и строго допрашивал ее: чего именно она боится? — как будто он не понимал этого. Пьер был взволнован, полон недоумения и жалости к ней.

И вместе с тем, для того чтобы понять все поведение князя Андрея в отношениях с женою, стоит лишь вспомнить, что *не* пошлыми у нее были *только* слова о беременности и предчувствии смерти.

Небо Аустерлица объяснило князю Андрею эгоизм славы.

После постыдно проигранной войны с Наполеоном, после того как Болконский убедился в бездарности, корыстности, гнилостности режима, которому нужны лишь карьеристы, после того как в его сознании потерпели крах честолюбивые идеалы, после смерти своей молодой жены он вступает в период разочарования во всем. Испытывая разочарование в славе, которую он отождествляет *с жизнью для людей,* он испытывает разочарование во всем *общем,* в самой мысли об *общем.* Так он и приходит к выводу, что жить нужно только для себя и своих самых близких, не прикрывая этого видимостью служения людям; только откровенная жизнь для себя не есть притворство, ложь, а нечто естественное и правдивое. Толстовские герои ищут в жизни естественности и правды, им более всего противны неестественность и фальшь. И князь Андрей приходит к решению, что, как это ни горько, единственное правдивое состояние человека — это *жизнь для себя.* Ему, конечно, обидно утвердиться на этой новой позиции: горько гордому человеку, еще недавно мечтавшему о великих подвигах, примириться с отказом от этих мечтаний.

Является ли этот новый этап в духовном развитии Андрея Болконского ущербом, снижением, падением,— или же он означает и какое-то обогащение, движение по восходящей линии?

БОГУЧАРОВСКИЙ СПОР

Решающим для понимания сущности противостоящих одна другой позиций: *жизнь для других* — и *жизнь для себя,*— является *богучаровский разговор* между князем Андреем и Пьером, этот исключительно важный для развития художественной идеи всего романа философский поединок двух друзей. За двумя по-разному односторонними точками зрения, каждая из которых содержит лишь частицу правды, возникают очертания той гармонии, синтеза, целостного мировоззрения, к которому Толстой зовет своих героев. Но к этому, пока еще одинаково далекому от обоих друзей, целостному взгляду на мир оба они смогут прийти лишь в слиянии с предстоящей великой эпохой. Пока же

философские, этические, общественные взгляды и того и другого представляют собою лишь частички расколотой, разъединенной целостности, лишь одинаково «болезненную односторонность».

Андрей Болконский и Пьер проходят, в индивидуально-своеобразных формах, по сути тождественные этапы в своем духовном развитии. Эти тождественные этапы не совпадают во времени; иначе друзьям не о чем было бы спорить,— а их споры дают писателю возможность острого противопоставления и выявления разных видов односторонности, разных частичек истины. Князь Андрей и Пьер постоянно «меняются местами»: в каждый данный момент один из них проходит такой цикл своего духовного развития, который уже пройден другим. И только в кульминационном моменте романа — *бородинском* — позиции князя Андрея и Пьера сближаются, как и все *сопрягается* в необычайной эпохе целостности и единения. И поскольку в перспективе существует эта возможность единения и целостности,— постольку в изображении богучаровской встречи есть намек на *временность, переходность, неокончательность, незавершенность* данного момента в духовной эволюции обоих героев. Этот намек, кажется, есть уже даже и в пейзаже Богучарова.

«Богучарово лежало в некрасивой, плоской местности, покрытой полями и срубленными и несрубленными еловыми и березовыми лесами. Барский двор находился на конце прямой, по большой дороге расположенной деревни, за вновь вырытым, полноналитым прудом, с необросшими еще травой берегами, в середине молодого леса, между которым стояло несколько больших сосен.

Барский двор состоял из гумна, надворных построек, конюшен, бани, флигеля и большого каменного дома с полукруглым фронтоном, который еще строился. Вокруг дома был рассажен молодой сад». И хотя на всем «лежал отпечаток аккуратности и хозяйственности» — отпечаток князя Андрея, желающего утвердиться в своей *богучаровской* позиции,— тут все — не установившееся, лишенное обаяния, какой бы то ни было поэтичности и обжитости. И эти «несколько больших сосен», дисгармонирующих с молодым лесом, среди которого они стоят; и деревня, которая, без всякой живописности, со скучной правильностью расположена прямо по большой дороге; и этот прозаический, не обросший никакою зеленью, деловитый пруд с голыми

берегами; и общая, необычная для Толстого, прямая оценка пейзажа — указание на то, что Богучарово представляло собой *некрасивую*, плоскую местность,— все говорит о каком-то неуюте, о чем-то не очень связанном с настоящей, цветущей, полной изобилием жизнью, которая существует, во всем своем живом могуществе и великолепии, где-то там, за этим сухим, прозаическим Богучаровым. Богучарово еще только строится, и неизвестно, построится ли, а если и построится, то все равно останется таким же прозаическим. Как оно не похоже на настоящее, со своими живописными неправильностями, таинственными, капризными уголками, глухими, уединенными местами,— полновесное, полноценное человеческое жилье, вроде ростовского *Отрадного!* Все плоско, безрадостно в этом, лишенном отпечатка любви, вдохновения, таинственной прелести жизни, безотрадном, сухом, *рационалистическом* Богучарове!

Здесь, в этом переходном, каком-то *полустаночном* Богучарове, предстоит разыграться большому идейному сражению. Пейзаж Богучарова — нечто вроде диспозиции предстоящего боя.

Если князь Андрей занимает сейчас позицию жизни для себя, то Пьер, наоборот, после разочарования в эгоистическом счастье чувственной жизни, после краха в личной сфере, отстаивает сейчас счастье духовности, самоотверженности, жизни для других, служения ближнему.

У Пьера «жизнь для других» предстает в виде увлекшего его масонства и филантропической деятельности в своих поместьях. У князя Андрея позиция «жизни для других», в виде стремления к славе, была тем же желанием любви людей, к которой стремится сейчас Пьер в своей филантропической деятельности. И так же, как князь Андрей разочаровался в такой «жизни для других»,— так же и Пьеру предстоит разочарование в той форме ложного общего, которая сейчас увлекает его.

Жизнь только для себя у князя Андрея, для которого, в отличие от Пьера, не характерна чувственность, а характерна склонность к рационализму, предстает в *негативной* форме: отрицания какой бы то ни было деятельности во имя ближнего; *не* делать ничего такого, что могло бы привести к угрызениям совести; *не* мешать жить другим; да вот еще в этом его богучаровском хозяйствовании, в устройстве дел своей семьи, своего сына.

Итак, позиция духовности, жизни для других, и позиция эгоизма, жизни только для себя,— сталкиваются в Богучарове.

«В самом счастливом состоянии духа возвращаясь из своего южного путешествия, Пьер исполнил свое давнишнее намерение заехать к своему другу Болконскому, которого он не видал два года».

Пьер находится в радужном настроении, он полон самых сладких иллюзий. Ему представляется, что он сделал много хорошего, доброго для людей в своих имениях, исполняя тем самым долг истинно христианской добродетели. Он убежден в том, что ему удалось облагодетельствовать «тот народ, который вверен ему богом».

Посетив теперь свои поместья с целью лично убедиться в осуществлении благих дел, предначертанных им в предварительных беседах с управляющими, Пьер доволен. *Народ* Пьеру «везде представлялся благоденствующим и трогательно-благодарным за сделанные ему благодеяния. Везде были встречи, которые, хотя и приводили в смущение Пьера, но в глубине души его вызывали радостное чувство. В одном месте мужики подносили ему хлеб-соль и образ Петра и Павла и просили позволения в честь его ангела Петра и Павла, в знак любви и благодарности за сделанные им благодеяния, воздвигнуть за свой счет новый придел в церкви. В другом месте его встретили женщины с грудными детьми, благодаря его за избавление от тяжелых работ. В третьем именье его встречал священник с крестом, окруженный детьми, которых он по милостям графа обучал грамоте и религии. Во всех имениях Пьер видел своими глазами по одному плану воздвигавшиеся и воздвигнутые уже каменные здания больниц, школ, богаделен, которые должны были быть, в скором времени, открыты. Везде Пьер видел отчеты управляющих о барщинских работах, уменьшенных против прежнего, и слышал за то трогательные благодарения депутаций крестьян в синих кафтанах.

Пьер только не знал того, что там, где ему подносили хлеб-соль и строили придел Петра и Павла, было торговое село и ярмарка в петров день, что придел уже строился давно богачами-мужиками села, теми, которые явились к нему, а что девять десятков мужиков этого села были в величайшем разорении. Он не знал, что вследствие того, что перестали по его приказу посылать *ребятниц*-женщин

с грудными детьми на барщину, эти самые ребятницы тем труднейшую работу несли на своей половине. Он не знал, что священник, встретивший его с крестом, отягощал мужиков своими поборами и что собранные к нему ученики со слезами были отдаваемы ему и за большие деньги были откупаемы родителями. Он не знал, что каменные, по плану, здания воздвигались своими рабочими и увеличили барщину крестьян, уменьшенную только на бумаге. Он не знал, что там, где управляющий указывал ему по книге на уменьшение по его воле оброка на одну треть, была наполовину прибавлена барщинная повинность. И потому Пьер был восхищен своим путешествием по именьям, и вполне возвратился к тому филантропическому настроению, в котором он выехал из Петербурга, и писал восторженные письма своему наставнику-брату, как он называл великого мастера.

«Как легко, как мало усилия нужно, чтобы сделать так много добра,— думал Пьер,— и как мало мы об этом заботимся!»

Пьер не знал, что «построенные здания стоят пустыми и крестьяне продолжают давать работой и деньгами все то, что́ они дают у других, то есть все, что они могут давать».

Объектом толстовской сатиры являются маниловские представления о серьезной плодотворности реформ крестьянской жизни при сохранении крепостнического строя. Бесплодность реформ на основе крепостнического, а затем дворянско-буржуазного общества является постоянной темою Толстого — от «Утра помещика» до «Воскресения». Сатирическая улыбка художника витает над прекраснодушным самодовольством Пьера, над всем этим его счастьем «служения людям», над его радостью филантропии. Если кто-нибудь счастлив от широких, смелых реформаторских мероприятий Пьера, то это только он сам, Пьер. Мы видим авторскую ироническую улыбку и в самодовольном размышлении Пьера: «Как легко, как мало усилия нужно, чтобы сделать так много добра!» Ясно, что это следует читать по-другому: как легко, как мало усилия нужно для того, чтобы представить на бумаге благополучие и добро! Как мало нужно для устройства торжественных депутаций крестьян, подношений хлеба-соли и всей прочей парадности! Как мало усилий нужно для того, чтобы уверить графа в том, что его подданные, как никто

другой, безмерно счастливы благодаря его великодушным усилиям и предначертаниям! Какою насмешливой дешевкой является вся парадная, внешняя видимость жизни при скрытии ее реальной сущности! И как иллюзорна, призрачна вся деятельность *для других*, внутренним стимулом которой, в сущности, является желание вызвать их поклонение! Перед нами все тот же эгоизм славы, который был двигателем и Андрея Болконского.

Мы убеждаемся в тождестве циклов духовного развития Пьера и князя Андрея. И у Пьера, в этом его состоянии любви к себе, являющейся истиной «самоотверженного служения»,— тоже были свои Титы, которые вовсе не хотели «молотить» во имя блеска благодетеля и реформатора: они не хотели отдавать своих детей священнику, бравшему с них взятки; не хотели строить не нужные им каменные здания, которым предстоит пустовать; не хотели увеличения барщинных работ, проистекающего из видимости облегчения их труда, и т. д. Благодетельствование, осчастливливание «малых сих» сверху, с высоты барской щедрости; умилительное купание в лучах искусственного солнца своей собственной доброты, которая основывается на тяжком, изнурительном труде людей, дающих своею работой и деньгами барину «все, что они могут давать»; любование своею благожелательностью,— вся никчемность барской филантропии, откупающейся добротой для сохранения власти над «благодетельствуемыми»; вся низость и фальшь таких отношений, при которых одни «благодетельствуют», а другие «благодетельствуемы», одни дарят, а другие благодарят,— эта коренная толстовская тема вновь и вновь предстает перед нами. Еще и еще раз Толстой указывает на то, что только прямой и ясный стимул открыто признаваемого *непосредственно-личного* интереса каждого может устранить несправедливость и ложь таких отношений, при которых одни должны благодарить других за все,— в том числе даже за еду, питье, одежду, жилье, то есть за самую возможность жизни.

В этом своем упорном, последовательном отрицании как эгоизма, так и «жизни только для других», которая на самом деле является эгоистической, в своих поисках *настоящего общего* Толстой стучался в двери истинного, реального равенства людей.

Пьера оправдывает в его умилении своею добротой,— так же как и князя Андрея оправдывала в его желании

любви людей к нему,— только *искренность* поисков настоящей жизни, стремление освободиться от тяжести жизни без цели. Нельзя забывать о том, что в идейных поисках Пьера и Андрея Толстой изображает поиски самых лучших, самых честных людей эпохи. И ни Пьер, ни князь Андрей не виноваты в том, что действительность с беспощадным постоянством разрушает все то, что они находят.

Мы уже отмечали, что герои Толстого, переживающие филантропический этап, приходят к нему вследствие несчастий, утрат, ущербности своей личной жизни. Это тоже *выдает* внутреннюю эгоистическую сущность того «общего», которое они *противопоставляют* личному. Фальшь заключена уже в самом противопоставлении.

В богучаровском споре, в котором обе стороны одинаково правы и одинаково не правы, Толстой сочувствует обоим своим героям; он и сам проходил и ту и другую стадии, и сам ищет синтеза. Вот почему мысли, высказываемые в этом большом споре обеими сторонами, так заслуживают внимания и уважения.

«Жить для себя, избегая только этих двух зол (угрызений совести и болезни.— *В. Е.*): вот вся моя мудрость теперь»,— высказывает свой тезис князь Андрей.

«— А любовь к ближнему, а самопожертвование?— заговорил Пьер.— Нет, я с вами не могу согласиться! Жить только так, чтобы не делать зла, чтоб не раскаиваться? этого мало. Я жил так, я жил для себя и погубил свою жизнь. И только теперь, когда я живу, по крайней мере, стараюсь (из скромности поправился Пьер) жить для других, только теперь я понял все счастие жизни. Нет, я не соглашусь с вами, да вы и не думаете того, что̀ вы говорите.— Князь Андрей молча глядел на Пьера и насмешливо улыбался.

— Вот увидишь сестру, княжну Марью. С ней вы сойдетесь,— сказал он.— Может быть, ты прав для себя,— продолжал он, помолчав немного;— но каждый живет посвоему: ты жил для себя и говоришь, что этим чуть не погубил свою жизнь, а узнал счастие только тогда, когда стал жить для других. А я испытал противуположное. Я жил для славы. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя.

— Да как же жить для одного себя? — разгорячаясь, спросил Пьер.— А сын, а сестра, а отец?

— Да это все тот же я, это не другие,— сказал князь Андрей,— а другие, *ближние*, le prochain, как вы с княжной Марьей называете, это главный источник заблуждения и зла. Le prochain [1] это те, твои киевские мужики, которым ты хочешь сделать добро.

И он посмотрел на Пьера насмешливо-вызывающим взглядом. Он, видимо, вызывал Пьера».

Итак, и жизнь для себя, и жизнь для других — обе позиции оказываются гибельными. Когда князь Андрей говорит, что служение ближнему есть «главный источник заблуждения и зла», то тут, конечно, подразумевается и гибель его жены, в которой он считает себя виноватым, потому что пожертвовал ее жизнью во имя «служения другим». Князь Андрей указывает на ложность того общего, которое составляет пафос теперешней позиции Пьера; он знает эту ложь по своему собственному опыту; он обнажает прячущийся в этой позиции, маскирующийся эгоизм. В ответ на слова Пьера о том, что «наслаждение делать... добро есть единственное верное счастие жизни»,—

«— Да, ежели так поставить вопрос, то это другое дело,— сказал князь Андрей.— Я строю дом, развожу сад, а ты больницы. И то, и другое может служить препровождением времени. А что́ справедливо, что́ добро — предоставь судить тому, кто все знает, а не нам».

Иными словами, и делать все *только* для себя, и делать все *только* для других,— по существу, одинаково служит только тому, чтобы «сделать свою жизнь как можно более приятною».

В споре с Пьером князь Андрей развивает мысли, которые либеральная критика объявила крепостническими. Конечно, эти мысли *отравлены* едкой горечью разочарования. Но, однако, прислушаемся к горьким словам Андрея Болконского: не найдем ли мы в них что-нибудь более содержательное, чем крепостнические взгляды?

«— Ну давай спорить,— сказал князь Андрей.— Ты говоришь школы,— продолжал он, загибая палец,— поучения и так далее, то есть ты хочешь вывести его,— сказал он, указывая на мужика, снявшего шапку и прохо-

---

[1] Ближний.

дившего мимо их,— из его животного состояния и дать ему нравственных потребностей, а мне кажется, что единственное возможное счастье — есть счастье животное, а ты его-то хочешь лишить его. Я завидую ему, а ты хочешь его сделать мною, но не дав ему моих средств».

Далее он переходит к больницам, лекарствам,— кстати сказать, ко всему тому, что герой-рассказчик чеховского «Дома с мезонином», отрицавший филантропическую земскую деятельность Лиды Волчаниновой, тоже считал не только не полезным, но даже и вредным.

« — Ах, да, больницы, лекарства»,— говорит князь Андрей. «У него удар, он умирает, а ты пустил ему кровь, вылечил. Он калекой будет ходить 10-ть лет, всем в тягость. Гораздо покойнее и проще ему умереть. Другие родятся, и так их много. Ежели бы ты жалел, что у тебя лишний работник пропал — как я смотрю на него, а то ты из любви же к нему его хочешь лечить. А ему этого не нужно. Да и потом, что за воображенье, что медицина кого-нибудь и когда-нибудь вылечивала! Убивать — так! — сказал он, злобно нахмурившись и отвернувшись от Пьера.

Князь Андрей высказывал свои мысли так ясно и отчетливо, что видно было, он не раз думал об этом, и он говорил охотно и быстро, как человек, долго не говоривший. Взгляд его оживлялся тем больше, чем безнадежнее были его суждения».

Князь Андрей особенно решительно отвергает все поползновения Пьера доказать, что на самом деле он, князь Андрей, вопреки своим утверждениям, совершает добрые поступки *для блага других*. Так же и Николай Ростов сердится, когда его жена говорит ему, что он заботится о своих крестьянах во имя их блага. Так же Константин Левин сердился на Агафью Михайловну. Мы вновь и вновь видим настойчивость Толстого в отстаивании своей идеи.

«Князь Андрей все более и более оживлялся. Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желания добра ближнему.

— Ну, вот ты хочешь освободить крестьян,— продолжал он.— Это очень хорошо; но не для тебя (ты, я думаю, никого не засекал и не посылал в Сибирь), и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут, посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже. В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь, а рубцы на теле

заживут, и он так же счастлив, как и был прежде. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют от того, что у них есть возможность казнить право и неправо. Вот кого мне жалко, и для кого бы я желал освободить крестьян. Ты, может быть, не видал, а я видел, как хорошие люди, воспитанные в этих преданиях неограниченной власти, с годами, когда они делаются раздражительнее, делаются жестоки, грубы, знают это, не могут удержаться и все делаются несчастнее и несчастнее.— Князь Андрей говорил это с таким увлечением, что Пьер невольно подумал о том, что мысли эти наведены были Андрею его отцом. Он ничего не отвечал ему.

— Так вот кого мне жалко — человеческого достоинства, спокойствия совести, чистоты, а не их спин и лбов, которые, сколько ни секи, сколько ни брей, всё останутся такими же спинами и лбами.

— Нет, нет и тысячу раз нет, я никогда не соглашусь с вами,— сказал Пьер».

Д. Н. Овсянико-Куликовский в своей работе «Лев Николаевич Толстой» указывает на противоречие между приведенными рассуждениями Андрея Болконского и его же собственной практикой. В самом деле, все те реформы, которые хотел и не мог осуществить в своих имениях Пьер с его непрактичностью, отвлеченностью,— «все эти предприятия»,— говорит Толстой,— «без высказывания их кому бы то ни было и без заметного труда, были исполнены князем Андреем». Овсянико-Куликовский считает, что «преувеличения и резкости» в споре Андрея Болконского с Пьером, «которые он не допустил бы в нормальном состоянии» и которые объясняются его мизантропией,— «обнаруживают глубоко погребенное в его душе барское презрение ко всем смертным и закоренелое крепостническое отношение барина к мужику. Противореча своим собственным поступкам, он утверждает, что не стоит даже лечить крестьян, заводить больницы: «гораздо покойнее и проще ему умереть. Другие родятся, и так их много»... В этой жестокой откровенности он доходит до истинно-барского цинизма и до явной неправды в отношении к самому себе... Эта клевета на самого себя выражает только его ожесточенное мизантропическое настроение, но самая возможность говорить такие вещи, хотя бы и в припадке мизантропии, показывает, что в душе князя Андрея сохра-

няются обузданные, но не вытравленные элементы крепостнической психологии»[1].

А. Сабуров оспаривает представление об Андрее Болконском как о человеке с крепостнической психологией.

«Андрей Болконский был человеком исключительно строгим к себе, больше всего стремившимся избежать переоценки собственных моральных качеств,— человеком большой, но тщательно скрываемой совестливости. Делая что-нибудь для других, он принимал вид, что действует для себя. Свою заботу о близких он толковал как заботу о себе... Разговоры о «любви к ближнему», о «самопожертвовании» казались ему нестерпимой фальшью. Такая интерпретация положительного характера была для Толстого выражением его собственной строгой требовательности к человеку. Раскрывая образ мыслей своего героя, Толстой стремился показать, что только тот следует по пути духовного роста, кто, не доверяя своим собственным положительным качествам, снижает их не только в глазах других, но и в собственных глазах. Отсюда скептицизм князя Андрея, его ирония над самим собой.

Некоторые исследователи, принимая за чистую монету парадоксальные высказывания Болконского, характеризовали его как крепостника, находящегося во власти аристократических предрассудков... На его разговоре с Пьером в Богучарове лежит печать острого недовольства реформами либеральных помещиков, к которым он и сам принадлежал. Именно этот, а не какой-нибудь иной смысл скрывается в его озлобленных репликах, вызванных либерально-филантропическими рассуждениями Пьера...

Высказывания Болконского о крестьянах в разговоре с Пьером выражают мысль Толстого о невозможности личными усилиями одного помещика преодолеть вековой конфликт дворянства и крестьянства. Помещик не может добиться ощутимых результатов в своих начинаниях,— и сознание собственного бессилия приводит его к скептицизму, к раздражению против мужика; а крестьянин все с той же отчужденностью и недоверием относится к помещику, как бы искренни ни были намерения последнего,— именно поэтому богучаровский бунт происходит как раз

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский, Лев Николаевич Толстой, СПб. 1908, стр. 48—50.

там, где больше всего удались предприятия по улучшению положения крепостных»[1].

А. Сабуров вполне прав, трактуя высказывания Андрея Болконского как развитие постоянной темы Толстого — невозможности преодоления личными усилиями, либерально-филантропической деятельностью векового конфликта. И действительно, убедительнейшим подтверждением этой невозможности явился именно *богучаровский* бунт.

Конечно, к некоторым из рассуждений князя Андрея, взятым самими по себе, мог бы присоединиться и любой крепостник-мракобес,— например, к заявлению о том, что освобождение от крепостного права не нужно крестьянам, или что крестьян не нужно спасать от смерти, потому что «другие родятся,— и без того их много», или что от битья, сечения, ссылки в Сибирь крестьянам «не хуже». Нельзя просто *отбрасывать* характеристику этих рассуждений как крепостнических. Эти рассуждения следует объяснить. Однако нельзя и согласиться с объяснением А. Сабурова, заключающимся в том, что князь Андрей только «принимал вид», что действует для себя, — из соображений высокой моральной требовательности к самому себе, из потребности скрыть под иронией свое «служение ближнему». Если бы это было верно, то это означало бы лишь, что Толстой создал весьма традиционный образ доброго, «жертвующего всем для ближних», но скрывающего свою доброту, умилительно-сурового человека,— из тех, о которых принято было говорить, что под этой суровой оболочкой бьется мягкое, нежное сердце. А ведь именно к этому сводится весь смысл соображений А. Сабурова о «большой, но тщательно скрываемой совестливости» князя Андрея, о том, что свою «заботу о близких он толковал как заботу о себе» и что «разговоры о «любви к ближнему», о «самопожертвовании» казались ему нестерпимой фальшью» только по его скромности, нелюбви к похвалам и самолюбованию.

Если бы эти соображения были верны, то весь богучаровский период Андрея Болконского был бы бессодержательным.

Но совсем не таков Андрей Болконский.

Толстовские герои — такие, как Пьер и князь Андрей, —

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 262, 263.

отличаются стремлением к последовательности до конца, до предела, во всех мыслях и выводах. Например, когда Пьер вступил в масоны, то он был совершенно убежден, что требование масонского ордена жертвовать всем для ближних означает для него, Пьера, необходимость немедленного отказа от всего своего богатства, буквально до последней копейки. Он был крайне разочарован, когда выяснилось, что это требование носит лишь символический характер (это явилось одним из моментов последующего разочарования Пьера в масонстве).

Когда князь Андрей говорит, что все то, что он делает,— он делает только для себя, то он говорит правду. И. А. Сабуров напрасно спорит с князем Андреем, убеждая его, подобно Пьеру, в том, что он, князь Андрей, противоречит своим эгоистическим заявлениям своими же действиями и что на самом-то деле князь Андрей заботится о *других*; это, по мнению А. Сабурова, проявляется и в заботе князя Андрея о своих близких. Но в этом вопросе целиком прав Андрей Болконский, а не А. Сабуров: заботиться о жене, отце и в самом деле означает заботиться о самом себе. Что же касается тех филантропических дел, которые князь Андрей, без высказывания их кому бы то ни было, сумел осуществить даже без «заметного труда»,— Пьер не сумел провести их в жизнь,— то дело не только в практической деловитости князя Андрея и неделовитости Пьера. Главное тут заключается в том, что и эти дела князь Андрей осуществлял *для себя*, в то время как Пьер делал *для других*. Оба — и Пьер и Андрей Болконский — действовали в своей филантропии *по сути для себя:* обоим было необходимо сделать хоть что-нибудь для очистки *своей* совести; оба страдают от сознания несправедливости своего привилегированного положения. Но в то время как Пьер полон пафоса *служения* ближнему, князь Андрей глубоко сознает, что и в области филантропии он действует только для себя. Потому-то и деятельность его более плодотворна, чем аналогичная деятельность Пьера. В связи с этой общей своей позицией князь Андрей, с присущей ему отточенностью и резкостью мысли, и заостряет свои положения о том, что освобождение крестьян от крепостного права необходимо не для крестьян,— оно необходимо лично для него, Андрея Болконского.

И здесь как раз небезынтересны соображения Овсянико-Куликовского: «для барина-помещика, достигшего

высшей — по тому времени — ступени и *классового и морального сознания*, деморализующее действие крепостного права на господ было одной из непосредственных психических причин, направлявших мысль в сторону отрицания крепостничества... Классовый эгоизм путем последовательно-морального развития переходит в классовое самоотрицание»[1].

Разумеется, переход «классового эгоизма» в «классовое самоотрицание» характерен лишь для наиболее передовых, наиболее глубоко мыслящих людей из привилегированных классов. Их эгоизм является наиболее глубоким и потому способным дойти до понимания их реального места и положения в *общей* действительности, то есть подняться до связи с *общим*. Такой эгоизм более способен привести к «классовому самоотрицанию», чем барская филантропия, которая, наслаждаясь иллюзорной возможностью «делать добро», тем самым наслаждается привилегированным положением.

Когда сам Толстой придет к ясно осознанному классовому самоотрицанию, то он постоянно будет подчеркивать, что это *ему* — именно ему, лично ему — невыносима тяжесть, фальшь, ложь, унизительность привилегированности. Константину Левину тяжело чувствовать, что ему закрыт доступ в привлекающий его мир крестьянской жизни: он чувствует себя обездоленным, одиноким, ненужным, оставленным задыхаться *на берегу* манящего его моря, в скуке, эгоцентризме прозаического существования. Такова плодотворность истинного эгоизма в толстовском понимании. И уже само по себе то обстоятельство, что Овсянико-Куликовский заметил эгоизм как *действительную* основу и рассуждений и деятельности Андрея Болконского, а не как благородно-скромную внешнюю оболочку, под которою князь Андрей прячет свою добрую душу, проникнутую «служением ближнему»,— является интересным. Сила художественной мысли Толстого пробивала себе дорогу даже в сознании отдельных представителей либерально-радикальной критики, для которой «самоотверженное служение» ближнему являлось наивысшим из всех возможных этических принципов.

---

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский, Лев Николаевич Толстой, СПб. 1908, стр. 51.

Андрей Болконский не верит в такую любовь к людям, в такое *общее*, в котором не заключен личный интерес. «Разговоры о любви к ближнему», о самопожертвовании «казались ему нестерпимой фальшью» не потому, что он смущался от похвал, боялся преувеличить значение своих добрых поступков в своих собственных глазах, а потому, что в «самоотречении» и филантропии, неизбежно любующихся самими собою, он видел прикрашивание эгоизма.

В эгоистических речах Андрея Болконского обнажается истина общественного порядка, при котором все построено на самом корыстном, самом грубом эгоизме,— и вместе с тем эгоизм прикрывается слащавою фальшью всевозможных проповедей о «служении ближнему», о «самоотверженном служении народу». Князь Андрей доводит до *логического вывода* законы эгоистического общественного устройства. Лучше обнажение истины — любой истины! — чем ее прикрытие. И Андрей Болконский обнажает истину.

По сути князь Андрей говорит Пьеру следующее: если ты не хочешь быть неискренним, фальшивым, то ты должен признать, что твои реальные интересы как помещика заключаются в том, чтобы жалеть о болезни и смерти твоего крестьянина как *работника*, а не как реально не нужного тебе, какого-то человека вообще. *Такая* отвлеченная жалость — нежизненна, неестественна, бесплодна. Князь Андрей идет еще дальше и говорит Пьеру (если иметь в виду смысл его речей), что при данных отношениях помещику не приходится жалеть крестьянина даже и как *работника*: мужиков и без того слишком много, а родится их еще больше! Другое дело, что в своей собственной практике Андрей Болконский и жалеет мужика, и заботится о больницах и прочем подобном. Но в этом споре он с горечью обнажает *истину* самого порядка жизни, вскрывает ложь самолюбования филантропией. Так мы вновь видим единую нить от Толстого «Войны и мира» — к Толстому «Анны Карениной» и «Воскресения».

Филантропическая «жалость», подменяющая живую любовь к человеку,— такую любовь, когда *тебе — лично тебе! — этот* человек *жизненно необходим*,— слишком слабый, слишком невесомый, бездейственный, бессильный «двигатель» людей. На основе этого двигателя никогда не совершались никакие сколько-нибудь серьезные, весомые дела,— что бы ни говорила христианнейшая княжна

Марья и другие человеколюбцы «самоотверженческого» толка (в том числе и либерального и народнического). В такой жалости, если она подменяет живую любовь, всегда есть *неравенство* сильного и слабого; вот почему недолюбливал жалость Горький, за что либеральные и народнические критики (а также и отдельные, не разобравшиеся в вопросе, марксисты) называли его «ницшеанцем». Рассказ «Каин и Артем» служил одним из наиболее «убедительных» доказательств ницшеанства Горького. Но Артем, как непосредственная натура, почувствовал невозможность строить на жалости, на неравенстве сильного и слабого естественные отношения с человеком.

Смысл слов Андрея Болконского заключается в том, что и лечить и спасать человека от смерти можно по-настоящему, то есть с истинной страстью, только тогда, когда этот человек *тебе* нужен и дорог. А как может быть *тебе* дорог человек, не связанный с тобою *твоим* и *его* кровным личным интересом, только отвлеченно признаваемый тобою человеком — человеком вообще, «братом», «ближним»?

Значительны и эти слова князя Андрея: «ты хочешь его (крестьянина.— *В. Е.*) сделать мною, но не дав ему моих средств».

Над всеми этими едкими, заостренными до предела, мучительными мыслями Андрея Болконского встает мысль самого Толстого: великая догадка художника о необходимости такого устройства самих условий жизни, при котором каждый человек будет *реально,— по самой структуре,* устройству *общего дела,* а не в словесных и эмоциональных благонамеренных признаниях и облагодетельствованиях,— действительно *необходим каждому и всем.* Должны быть предоставлены реальные, материальные средства каждому, если хотеть действительного духовного равенства. Когда же Андрей Болконский говорит, что и в Сибири, и при битье и сечении, крестьянину живется не хуже, то в словах этих не столько крепостническое мракобесие, сколько возмущение тем, что люди живут в «скотском состоянии», что *существует* «скотское состояние»; если бы эти мысли князя Андрея означали крепостническое мракобесие, то не было бы и тех его слов, смысл которых сводится к тому, что скотское состояние рабов *оскотинивает* господ.

В самом деле, князь Андрей не говорит, что «скотское», рабское состояние крестьян хорошо, нормально, что оно

должно быть. Он говорит, что оно существует и что при его существовании все улучшения, реформы не могут играть серьезную роль. К вопросу о «скотском состоянии» крестьян и о необходимости освобождения их от этого состояния князь Андрей подходит не с точки зрения добродетельного «самопожертвования» помещиков во имя «служения ближнему», как подходили либералы к «освобождению крестьян от крепостной зависимости». Князь Андрей подходит и к этому вопросу с *эгоистической* точки зрения. И насколько же она *честнее* «самоотреченческого» либерализма! — Бросьте, господа «самоотреченцы», умиленные фразы о том, что вы стремитесь *облагодетельствовать* ближнего своего! Никакого вам дела нет до этого «ближнего», если иметь в виду не отвлеченную добродетель, а ваши реальные помещичьи интересы. Но если вы пользуетесь «скотским состоянием» других, то вы сами становитесь еще худшими, жестокими скотами. Если ты — *лично ты* — не хочешь быть скотом, то ты не должен, не можешь допускать, чтобы другие были скотами. Такова этическая сущность истинного эгоизма в понимании автора «Войны и мира».

Когда князь Андрей говорит о вредности, недопустимости деспотизма, неограниченной власти над народом, то он тоже исходит при этом не из отвлеченно-альтруистической, а из личной постановки вопроса. Пьер правильно догадывается, что князь Андрей имеет тут в виду своего отца, то есть, в сущности, тоже свой, эгоистический интерес. Воспитанный в традициях деспотизма, старик Болконский не может не мучить свою дочь и не может не мучиться этим своим мучительством, потому что сумасшедше любит ее. Он делается все «несчастнее и несчастнее», заедает жизнь дочери и губит свою собственную жизнь, превращает в мучение свои последние годы.

Князю Андрею жалко обоих, отца и сестру,— то есть, продолжая его правильную, честную мысль о том, что самые близкие тебе люди — это *ты сам*,— ему *жалко самого себя*. При чем же здесь самоотвержение и все прочее подобное? Зачем же любоваться своим великодушием, добротою, служением людям и всей прочей умилительной высокопарностью?

В *эгоизме* Андрея Болконского неизмеримо больше действительно-*общего*, чем в либеральной вере в возможность серьезных улучшений при сохранении устоев дей-

ствительности, построенной на скотстве, мучительстве и мученичестве.

Исследователи сходятся на том, что в лице Андрея Болконского Толстой изобразил человека, который, по всему своему складу и умонастроению, был бы во главе революционного заговора. Несомненно, что те безнадежные, трезво-иронические, горько-правдивые, *широкие* мысли, которые Болконский высказывает в разговоре с Пьером, скорее могут привести к радикальным и революционным выводам, чем либеральное прекраснодушие. Несомненно и то, что Болконский, если судить, в частности, по этим его мыслям, не принадлежал бы к типу «благодетелей» человечества, ожидающих благодарности за свой «подвиг». Он исходил бы из того, что он делает *свое* дело *для себя*, как и Пьер будет исходить из этого, объясняя в эпилоге мотивы, по которым он участвует в противоправительственном движении. А до Аустерлица князь Андрей мечтал именно о том, чтобы стать над народом, над человечеством в качестве благодетеля. Так конкретно-ощутимо обозначаются качественные сдвиги в сознании героев, коренные различия между сменяющими одна другую стадиями их духовного развития. И так выясняется, что и вторая, *богучаровская*,— как и первая, *доаустерлицкая*, — стадия идейного роста Андрея Болконского не является лишь пустым заблуждением. Органическая диалектичность толстовского художественного мышления проявляется в этом *извлечении истины заблуждений*, в *сохранении* разных моментов духовного становления героев, как говорил Гегель, «в снятом виде».

Пьеру понадобилось пройти стадии: эгоизма, ознаменовавшуюся участием в долоховско-курагинской компании, женитьбой на Элен и прочим; затем — стадию увлечения *ложным общим* в виде масонства и либерально-филантропической деятельности,— для того чтобы наконец в Бородине, в эпохе 1812 года, понять *настоящее общее*. Князь Андрей начал с увлечения *ложным общим*, затем пережил богучаровскую стадию *эгоизма* и понял *настоящее общее* — тоже в Бородине.

Богучаровская стадия развития Андрея Болконского, конечно, сильно отличается от аналогичной петербургско-московской эгоистической стадии Пьера. Эгоизм Пьера, с его буйными увлечениями, не носил того философски осознанного характера, который он носит у князя Андрея.

К петербургско-московскому периоду жизни Пьера вполне применима характеристика, данная Толстым кутежам, разгулу, всему образу жизни кружка долоховской молодежи. То был не осознававшийся буйный протест против низменной скуки окружавшей действительности, трата сил, которые не к чему было приложить. У Пьера это обострялось неопределенностью, ложностью положения в обществе, «незаконнорожденностью» — и потребностью в *идеале*, в разумной деятельности, остававшейся неудовлетворенной.

В богучаровском философском сражении двух друзей, как уже сказано, у обеих сторон есть свои сильные и свои слабые стороны. Сильная сторона Андрея Болконского — в отрицании *ложного общего.* Слабая же его сторона заключается в том, что, в увлечении горечью своего отрицания, он приходит к отрицанию не только *ложного*, но и *всякого* общего, всяких общих идеалов, всякого общения и единения людей.

Слабая сторона Пьера — в его увлечении *ложным общим.* Сильная же его сторона — в страстном *стремлении к настоящему общему*, к великому единению людей. Вот это стремление к истинно человеческому общению, единению и является как бы объективным выводом из богучаровского спора, поднимающимся над односторонностью обоих участников спора. Своею — пусть, может быть, наивною,— но непоколебимой верою в возможность единения, в то, что человек не может и не должен быть один на земле, своею надеждой, такой молодой и сильной,— Пьеру все же удалось увлечь князя Андрея. Это показывает, как, несмотря ни на что, сильно в Андрее Болконском стремление к *настоящему общему.*

Главное в том, что говорит Пьер князю Андрею,— это, конечно, не его попытка убедить Болконского в благодетельности для человечества франкмасонства, не доказательства в пользу серьезности и полезности филантропической деятельности. От масонства Пьер вскоре сам отойдет, это только ложная форма, в которой на время предстал перед ним идеал человеческого братства. Но страстность, искренность мечты Пьера, сила его призыва, обращенного к Андрею: вернуться в мир, жить мирской жизнью, искать живую связь с целым, путь к всемирному братскому единению,— это и есть то живое и настоящее, чем удалось Пьеру захватить своего скептического старшего друга.

В итоге встречи с Пьером князь Андрей почувствовал необходимость и возможность для него пересмотра занятой им позиции отгораживания от людей, замкнутости в себе. То, что объединило, в итоге спора, Болконского и Пьера,— неизмеримо шире и значительнее идейных позиций, отстаивавшихся как тем, так и другим. Пьер и князь Андрей сходятся друг с другом в стремлении к истинной, единственной правде жизни человечества и в отрицании основ окружающей их действительности. В высокой мере показательно для *идейного* характера романа то обстоятельство, что восстановление личной дружбы между князем Андреем и Пьером происходит лишь вследствие обозначающейся, в итоге богучаровского спора, возможности их духовного сближения.

Пьера в масонстве привлекает то, что, как ему кажется, «масонство есть учение христианства, освободившегося от государственных и религиозных оков», что это есть «учение равенства, братства и любви»,— иными словами, то, что оно воплощает идеалы, которые Пьер проповедовал еще в салоне Анны Павловны Шерер, идеалы, провозглашенные французской революцией, которая, как говорил Пьер, была *великим делом.* В отличие от князя Андрея, Пьер — совсем не *государственник.* У него и не было никакого «романа» с дворянским государством,— а у Андрея Болконского этот роман уже был и еще повторится. Пьеру импонирует в масонстве «освобождение от государственных и религиозных оков»,— разумеется, на самом деле иллюзорное. Но в этих словах Пьера показана широта его мысли, его стремления. Тут уже предчувствуется будущий Толстой, с его силой и слабостью — с яростным отрицанием угнетательского государства и служащей этому государству церкви,— и с попыткой создания новой, «очищенной» религии.

« — Только наше святое братство имеет действительный смысл в жизни; все остальное есть сон»,— убеждает Пьер князя Андрея.— «Вы поймите, мой друг, что вне этого союза все исполнено лжи и неправды, и я согласен с вами, что умному и доброму человеку ничего не остается, как только, как вы, доживать свою жизнь, стараясь только не мешать другим. Но усвойте себе наши основные убеждения...»

Когда Пьер придет к разочарованию в масонстве, то у него самого только и останется этот негативный вывод:

порядочному человеку ничего не остается в действительности, представляющей собою ложь и неправду, кроме того, чтобы доживать свою жизнь, стараясь не приносить вреда другим. И тогда начнется тот период жизни Пьера, когда он станет постепенно превращаться в опустившегося человека. Так найдет еще одно подтверждение мысль автора «Войны и мира» о том, что не будь необычной эпохи,— участь всех главных, любимых художником героев романа была бы участью людей, разочарованных во всем,— «без божества, без вдохновенья»,— постепенно засасываемых угрюмой прозой действительности. Ведь даже Наташа — сама Наташа, наполненная до краев поэзией жизни! — покушается на самоубийство. Даже Наташа испытывает на грани 1812 года тоску прозаического существования,— в сущности, тоже *доживания*, как это ни странно для нее, с ее молодостью и силой жизни: ведь и для нее придет период разочарования во всем, неверия ни во что! Ведь и она будет обманута тою действительностью, в которой «все исполнено лжи и неправды». Узлы судеб всех любимых Толстым героев его романа будут развязаны только небывалой эпохой, в поэтическом образе которой художник выражает мечту о преображении мира.

Вера Толстого в это преображение и выражена в словах Пьера: «На *земле*, именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — всё ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого».

Пьер говорит о необходимости верить в будущую жизнь, в бога,— и князь Андрей соглашается с этим. Нужно, однако, видеть, что это религиозное начало *не находит себе подтверждения в объективной художественной действительности* романа. Пьер найдет свой идеал, осуществит свою мечту о том, чтобы стать частицей великого целого,— не на путях религиозного «общения», «единения с богом» и т. п. Он придет к пониманию мистификации масонского «единения»; *действительное* же *единение* с жизнью народа, с жизнью человечества он найдет только в социальном действии, каким явилось для Пьера его органическое включение в героику народной войны, его сближение с теми, кого во время Бородинского сражения он называет словом: *они*,— с теми, кто,— как скажет

в «Исповеди» Толстой,— творят жизнь. Только прямое участие в испытаниях, борьбе, страданиях народа явилось для Пьера действительным путем к идеалу. Такова художественная реальность романа. Художественные факты упрямы не менее, а более, чем всякие факты! И такова победа толстовского реализма над религиозными тенденциями в «Войне и мире». Социальный пафос эпопеи, сила и значительность художественного идеала, связанного с глубокими *народными* устремлениями, с эпической, крестьянской мечтой о правильной жизни, и определяют реалистический характер решения многих проблем в романе.

Вопреки толстовским религиозным тенденциям, сохраняет всю силу поэтической реальности главная мысль Пьера — о том, что *есть правда*; что правда — в дружеском, любовном единении людей; что человек *не один* на земле, а представляет собою частицу целого. И, кажется, сама природа подтверждает эту мысль: «Князь Андрей стоял, облокотившись на перила парома, и, слушая Пьера, не спуская глаз, смотрел на красный отблеск солнца по синеющему разливу. Пьер замолк. Было совершенно тихо. Паром давно пристал, и только волны теченья с слабым звуком ударялись о дно парома. Князю Андрею казалось, что это полосканье волн к словам Пьера приговаривало: «правда, верь этому».

Всем своим романом Толстой говорит человечеству: *правда, верь этому.*

«— Да, коли бы это так было!» — отвечает князь Андрей на главную мысль Пьера. Однако он уже готов поверить этой мысли. Выходя с парома, «он поглядел на небо, на которое указал ему Пьер, и в первый раз, после Аустерлица, он увидал то высокое, вечное небо, которое он видел, лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, чтó было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе. Чувство это исчезло, как скоро князь Андрей вступил опять в привычные условия жизни, но он знал, что это чувство, которое он не умел развить, жило в нем. Свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь».

Андрей Болконский *вновь увидел небосвод* — образ всеобъемлющего мирового единения, смысла и цели жизни. Знаменательно, что ему помог в этом именно Пьер,

который острее, глубже, постояннее носит в своей душе это *чувство небосвода*, чувство связи с мировым целым.

Развить в себе это чувство, желание войти в жизнь мира, помогла князю Андрею Наташа, сама о том не зная. Так линии Пьера и Наташи непрерывно сходятся, пересекаются, сливаются друг с другом в подтексте романа. Они живут, чувствуют, действуют, оказывают влияние на окружающих — в одном ключе, в едином направлении — в устремлении к настоящей жизни. *Подводное действие* романа движется таким образом, что в истории сближения Андрея Болконского с Наташей — внутренне, незримо, постоянно развивается и история сближения Наташи с Пьером; это, второе, *подводное* сближение, по своей сущности, глубже и прочнее, чем *надводное*, зримое сближение Наташи с князем Андреем: второе, скрытое сближение основывается на глубокой общности всего характера отношения к действительности и к людям у Пьера и Наташи. Наташа зовет князя Андрея к настоящей, полной человеческой жизни — не только не думая, не зная об этом, но даже еще и не познакомившись с Болконским: *зовет* «просто» самим своим существованием на земле, «просто» тем, что она — *такая, как она есть*, «просто» полнотою, избытком сосредоточенной в ней силы жизни.

Встреча Андрея Болконского с Наташей в Отрадном носит парадоксальный характер: эта встреча имеет поворотное значение в жизни Болконского; Наташа, не подозревая об этом, оказывается вершительницей судьбы князя Андрея; а он так и не познакомился с нею в Отрадном, а только увидел и услышал ее. И одного этого оказалось достаточным для того, чтобы он переменил весь образ своей жизни, вышел из своего уединения. Почему именно так построил художник эту встречу одного из героев с героиней романа?

Несомненно,— для того, чтобы острее выразить главную мысль, лежащую в основе этой встречи: жизнь идет независимо от Андрея Болконского, *сама по себе*; ей, жизни, нет дела до уединившегося, отгородившегося от нее князя Андрея.

«Князю Андрею вдруг стало от чего-то больно. День был так хорош, солнце так ярко, кругом все так весело; а эта тоненькая и хорошенькая девушка не знала и не хотела знать про его существование и была довольна, и счастлива какой-то своей отдельной — верно, глупой,—

но веселой и счастливой жизнию. «Чему она так рада? О чем она думает! Не об уставе военном, не об устройстве рязанских оброчных. О чем она думает? И чем она счастлива?» — невольно с любопытством спрашивал себя князь Андрей».

Иными словами: в чем же тайна,— может быть, «глупая» тайна,— непосредственной радости жизни? Князю Андрею стало больно именно оттого, что вся эта сверкающая солнцем, молодостью, сильная, не понятная ему в своем, кажется, бессмысленном счастье, цветущая жизнь — так далека от него, с его угрюмыми, сухими мыслями о прозаических делах и о бессмысленности всего на свете. Уединение в себе — не жизнь, а только умирание. Таков ход чувств Андрея Болконского, вызванных встречей с Наташей.

А невольно подслушанное им в лунную, волшебную ночь желание Наташи полететь в небо — ведь это не что иное, как вариация мотива того же *небосвода*, образа неизмеримой высоты жизни, настоящей жизни! И вновь,— прислушиваясь к говору Наташи, как к говору жизни,— князь Андрей испытывает то же обидное чувство, что *жизни нет дела до него*, со всеми его умными и холодными мыслями. Но теперь это чувство уже вызывает в нем не только обиду, а страстную надежду, желание, чтобы жизни *было* дело до него, Андрея Болконского!

«И дела нет до моего существования!» — подумал князь Андрей в то время, как он прислушивался к ее говору, почему-то ожидая и боясь, что она скажет что-нибудь про него.— «И опять она! И как нарочно!» — думал он. В душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас же заснул».

Когда князь Андрей возвращается из Отрадного, он испытывает кажущееся ему беспричинным «весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое, укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, и луна,— и все это вдруг вспомнилось ему.

«Нет, жизнь не кончена в 31 год,— вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей.— Мало того, что я знаю все то, что́ есть во мне, надо, чтобы и все знали

это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтоб не жили они так независимо от моей жизни, чтоб на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!»

Простенькая девочка пробудила в Андрее Болконском великое желание — *жить вместе со всеми* и *для всех*. Чтобы *я отражался* во всех и *все отражались* во мне — желание естественное, как естественна сама жизнь, — человеческое желание, осуществление которого представляет собою условие *человеческого* существования.

Начало любви князя Андрея к Наташе, еще не осознаваемой им, явилось и началом его любви к жизни, любви к миру.

Опять-таки характерно для «Войны и мира» то, что естественное человеческое желание Андрея Болконского — *жить вместе со всеми*, жить так, чтобы каждый жил в нем и он жил в каждом,— вызывает в нем не стремление к некоей метафизической общности, неземному, абстрактному, призрачному, нечеловечному «единению»,— а стремление к прямому, реальному, *социальному действию.*

РОМАН С ЛИБЕРАЛИЗМОМ

И тут начинается новый период жизни князя Андрея — период увлечения Сперанским, участия в «преобразовательной» государственной деятельности. Болконский полон надежд на то, что здесь он и найдет осуществление своего желания: чтобы он отражался во всех и все отражались в нем.

Но действительность,— все та же, трезвая, неумолимая действительность, которая всегда разрушает иллюзии,— и здесь обнажает перед князем Андреем свою жестокую усмешку. Увлечение Сперанским оказывается, в конечном итоге, не чем иным, как вариантом увлечения князя Андрея Наполеоном.

Не случайна и такая деталь, что Сперанский, в беседах с князем Андреем, почтительнейше называет Наполеона «великим императором»; не случайно и то, что князь Андрей думает о Сперанском представлениями

и образами военного мышления,— так, как он думал еще недавно о Наполеоне. «Он испытывал теперь в Петербурге чувство, подобное тому, какое он испытывал накануне сражения, когда его томило беспокойное любопытство и непреодолимо тянуло в высшие сферы, туда, где готовилось будущее, от которого зависели судьбы миллионов. Он чувствовал... что теперь, в 1809 году, готовилось здесь, в Петербурге, какое-то огромное гражданское сражение, которого главнокомандующим было неизвестное ему, таинственное и представлявшееся ему гениальным, лицо — Сперанский».

Андрей создал себе нового кумира, нового «великого человека». Ему представляется, что в своих «белых, пухлых руках» этот гениальный реформатор, великий полководец на гражданском поприще, держит «судьбу России»,— подобно тому как ему представлялось, что Наполеон в своих руках держит судьбы мира.

«Первое время своего знакомства с Сперанским князь Андрей питал к нему страстное чувство восхищения, похожее на то, которое он когда-то испытывал к Бонапарте».

Постепенно происходит развенчание и этого кумира. Последовательное развенчание кумиров — постоянный мотив «Войны и мира»: Наполеон, Александр, Сперанский.

В Сперанском князь Андрей замечает *наполеоновскую* черту — «слишком большое презрение к людям». Андрей Болконский еще раз убеждается в том, что это свойство присуще так называемым «великим людям», чем бы оно ни маскировалось. Только в истинно великом человеке — Кутузове — он не увидит этого свойства.

Князя Андрея привлекают к Сперанскому, по закону контраста, как раз те черты, которые несвойственны ему, князю Андрею, или от которых он хотел бы освободиться в себе. Например, Андрею Болконскому присуще то качество, которое особенно ценит Толстой в людях,— способность остро-критически взглянуть на свои собственные, сложившиеся логические построения, доктрины, догмы, взгляды; эта критическая способность — условие духовного роста, внутренней свободы, гарантия против духовного закостенения.

Сперанскому же «не могла прийти в голову та обыкновенная для князя Андрея мысль, что нельзя все-таки

выразить всего того, что́ думаешь, и никогда не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что́ я думаю, и все то, во что я верю? И этот-то особенный склад ума Сперанского более всего привлекал к себе князя Андрея».

Это умение однажды спросить себя: а не вздор ли все то, что́ я думаю и во что верю? — близко по своей внутренней сущности тому чувству Пьера, которое Толстой называет «особенным русским чувством»: радость свободы от заботы обо всех общепринятых условиях, которые привыкли ценить люди. Это умение «спросить себя», которого нет у Сперанского, противостоит всякому оцепенению, самодовольной неподвижности мысли. Оно было в высокой мере присуще самому Толстому, с его правилом: искать, всегда искать! Срывание всех и всяческих масок связано с этой широтой, потребностью постоянной, неумолимой, насмешливой проверки установившихся, ставших привычными, гладких, стройных логических конструкций и схем.

Непроницаемость для возможности критического взгляда на себя, уверенность в своей непогрешимости — ограниченность является, по Толстому, неотъемлемым свойством так называемых «великих людей». Более того, по Толстому, ограниченность является даже необходимым условием их деятельности.

В образе Сперанского, как и в образе Наполеона, толстовская полемика с верою в абсолютную силу разума относится и к революционному лагерю просветителей. Толстой полагал, что те, кто творит историю, то есть народ, творят ее бессознательно. Соответствие действий и стремлений народа законам и объективному ходу истории — представлялось. Толстому — носит стихийный характер: это соответствие объясняется, прежде всего, естественностью самого положения народа, всей его жизнетворческой деятельности.

Фаталистическая историческая концепция, выраженная в «Войне и мире», означает устремление к идеализации недействования, подчинения ходу событий. Но эта идеализация вступает, как мы видим, в непримиримое противоречие с художественной конкретностью романа, целиком посвященного активному народному действию.

Несомненна глубокая вредность толстовской пассивистской проповеди. Но рациональное зерно толстовской «кри-

тики разума» заключается в опровержении слепой веры в непогрешимость логических догм и конструкций, исключающей творческое начало, означающей отрыв от движения жизни, истории. И главным во всем толстовском изображении Сперанского оказывается не столько отрицание активности разума, сколько критика догматической веры в непогрешимость разума, оторванного от реальности, от живой жизни, от способности критической поверки критерием этой жизни.

Кабинетную оторванность от жизни, умозрительность, бюрократичность всего характера деятельности Толстой и раскрывает в Сперанском. При изображении деятельности Сперанского Толстой держит в поле своего зрения современную ему действительность шестидесятых годов. В этом месте своего романа Толстой не только полемизирует с революционерами-шестидесятниками, но прежде всего издевается над оторванностью от действительности либералов, над *нежизненностью* либерализма, несерьезностью, призрачностью тех пустяков, которым либералы придают глубокомысленное значение.

Андрей Болконский осознает конец своего увлечения либеральной деятельностью Сперанского во время визита к нему Бицкого — родного брата либеральных Репетиловых и Бобчинских всех эпох. Вся эта сцена проникнута насмешкой над многозначительностью и никчемностью либерализма.

«Приехавший был Бицкий, служивший в различных комиссиях, бывавший во всех обществах Петербурга, страстный поклонник новых идей и Сперанского и озабоченный вестовщик Петербурга, один из тех людей, которые выбирают направление как платье — по моде, но которые поэтому-то кажутся самыми горячими партизанами направлений. Он озабоченно, едва успев снять шляпу, вбежал к князю Андрею и тотчас же начал говорить. Он только что узнал подробности заседания государственного совета нынешнего утра, открытого государем, и с восторгом рассказывал о том. Речь государя была необычайна. Это была одна из тех речей, которые произносятся только конституционными монархами. «Государь прямо сказал, что совет и сенат суть государственные *сословия*; он сказал, что правление должно иметь основанием не произвол, а *твердые начала.* Государь сказал, что финансы должны быть преобразованы и отчеты быть публичны»,

рассказывал Бицкий, ударяя на известные слова и значительно раскрывая глаза.

— Да, нынешнее событие есть эра, величайшая эра в нашей истории,— заключил он.

Князь Андрей слушал рассказ об открытии государственного совета, которого он ожидал с таким нетерпением и которому приписывал такую важность, и удивлялся, что событие это теперь, когда оно совершилось, не только не трогало его, но представлялось ему более чем ничтожным. Он с тихой насмешкой слушал восторженный рассказ Бицкого. Самая простая мысль приходила ему в голову: «Какое дело мне и Бицкому, какое дело нам до того, что́ государю угодно было сказать в совете! Разве все это может сделать меня счастливее и лучше?»

И это простое рассуждение вдруг уничтожило для князя Андрея весь прежний интерес совершаемых преобразований».

Эгоистический вопрос, поставленный князем Андреем самому себе: какое дело мне, лично мне, да и этому шумно восторгающемуся Бицкому, до того, что́ сказал государь! — взрывает «основы»,— в то время как альтруистические либеральные надежды, обольщения Бицких укрепляют «основы», верою в возможность их «улучшения». Толстой имел возможность в немалом количестве наблюдать таких Бицких в шестидесятых годах.

Что́ бы ни было угодно сказать государю на том или другом заседании,— до этого мне нет никакого дела! Эта постановка вопроса предвосхищает споры Левина со своим либеральным братом Сергеем Ивановичем. Толстой высмеивает многозначительность Бицкого, либеральные глубокомысленные комментарии нюансов, тонкостей, оттенков формулировок «исторической» речи государя. Мысль князя Андрея о том, что ему нет никакого дела до этой речи, означает, что никакого реального влияния на повседневную жизнь все речи всех Александров, Наполеонов, Сперанских иметь не могут. Как бы ни были либеральны эти речи, они ничего не изменяют и не могут изменить в реальной жизни миллионов людей.

Изображая приезд князя Андрея в Петербург с целью участия в государственной деятельности, Толстой сначала «пропускает» его через Аракчеева, и уже потом, после встречи Болконского с Аракчеевым, сводит своего героя со Сперанским. *Истина* александровского режима — Арак-

чеев. Сперанский же — только либеральное прикрытие этой истины, к тому же временное, непрочное. Надобность в таком прикрытии, в создании видимости большой государственно-преобразовательной деятельности возникла, в частности и в особенности, вследствие неудачных войн с Наполеоном; сохраняя верность истории, Толстой вместе с тем и здесь проецирует свою современность, либерально-преобразовательную деятельность и восторженную шумиху вокруг нее после неудачи Крымской войны, восторги и чаяния либералов шестидесятых годов, участников различных комиссий, ораторов «всех обществ Петербурга».

Вспомним атмосферу приемной Аракчеева, весь стиль его обращения с людьми, всю эту систему стыда, покорности, страха, рассчитанную на наиболее полное унижение человека. Толстому удалось предельно скупыми штрихами передать самый *дух аракчеевщины*, сделав это как будто *мимоходом*. Князь Андрей, и в самом деле, *проходит мимо* Аракчеева — к Сперанскому, который кажется ему «пружиной» всей государственной жизни. Но это и есть иллюзия князя Андрея. При всей краткости, сжатости *аракчеевских* сцен (приемная, кабинет),— все же достаточно ясно показано, что руководящие нити — в руках Аракчеева; он определяет и самое назначение Андрея Болконского. Принимая князя Андрея в своем кабинете, Аракчеев перебивает его, «только первые слова сказав ласково, опять не глядя ему в лицо и впадая все более и более в ворчливо-презрительный тон: — Новые законы военные предлагаете? Законов много, исполнять некому старых. Нынче все законы пишут, писать легче, чем делать». Враждебность и презрение Аракчеева к «новым веяниям» неизмеримо *реальнее* либерализма Сперанского, потому что не Сперанский, а Аракчеев является субстанцией александровского режима. Возникшая как будто «двупартийность»: «партия преобразователей», с одной стороны, и влияние Аракчеева, с другой стороны,— это скорее видимость, чем сущность. И сам Сперанский — по сути иллюзионист, поверивший со своею нежизненностью, кабинетностью, в возможность и серьезность либеральной государственной деятельности. Он несколько напоминает другого неудачника — такою же слепою верою в абсолютную силу, непогрешимость и торжество логических построений — злосчастного самоуверенного теоретика фон

Пфуля. И то обстоятельство, что вся либеральная деятельность Сперанского так быстро полетела кувырком, от мановения руки того же Александра, который сам вызвал эту деятельность, показывает, как прав был Андрей Болконский, когда пришел к пониманию, что ему *нет никакого дела* до того, что́ «угодно было сказать государю» в том или другом «историческом» заседании. Надо предоставить Бицким восхищение и умиление либеральными фразами высокопоставленных марионеток, глубокомысленное вылавливание и процеживание отрадных оттенков и нюансов: все это — *сон, ложь и неправда*, как говорит Пьер об окружающей действительности.

Эгоизм Андрея Болконского, вновь возникающий как начало, развенчивающее увлечение Сперанским, вновь обнаруживает тут свою позитивную сторону. Этот эгоизм является не чем иным, как применением к деятельности Сперанского, к своему участию в ней простой точки зрения естественных, жизненных, личных интересов людей. Андрей подводит итоги пройденного им периода увлечения Сперанским. «Он вспоминал свои хлопоты, искательства, историю своего проекта военного устава, который был принят к сведению и о котором старались умолчать единственно потому, что другая работа, очень дурная, была уже сделана и представлена государю; вспомнил о заседаниях комитета, членом которого был Берг; вспомнил, как в этих заседаниях старательно и продолжительно обсуживалось все касающееся формы и процесса заседаний комитета, и как старательно и кратко обходилось все, что́ касалось сущности дела. Он вспомнил о своей законодательной работе, о том, как он озабоченно переводил на русский язык статьи римского и французского свода, и ему стало совестно за себя. Потом он живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой».

Так Толстой, в раздумьях своего героя, *приложил* точку зрения *мужика* к отвлеченным, формальным либеральным реформам, не имеющим никакого отношения к повседневной жизни миллионов людей. Тут есть перекличка Толстого с Салтыковым-Щедриным: «Политические новшества,— писал Щедрин,— не затрагивают коренных ос-

нов, они скользят по поверхности, в массы народные они проникают лишь в форме отдаленного гула, не изменяя ни одной черты в их быте и не увеличивая их благосостояния». Подход с личной точки зрения,— то есть с точки зрения естественных, жизненных интересов людей,— разоблачил в глазах князя Андрея ложность и *этого* вида «общего».

Так подтверждаются слова Пьера о том, что в этой, реальной действительности «умному и доброму» человеку действительно ничего не остается, кроме *доживания*. Князь Андрей испытал военное поприще; затем — поприще гражданской государственной деятельности, причем деятельности наиболее «передовой» для того времени; и в обеих сферах обнаружилась пустота, бессмыслица, отсутствие каких-либо больших идеалов, чего-либо действительно нужного для жизни людей. Что же теперь остается Андрею Болконскому после всех его разочарований, после дважды пережитого краха иллюзий? С еще большей горечью и ожесточением зарыться в своем Богучарове, уйти от всех и всего? Или продолжать служить неизвестно для чего, без цели и смысла? Что́, в самом деле, остается человеку, призванному к большой, серьезной деятельности и убедившемуся в том, что возможности такой деятельности нет? Какой стимул для жизни остается у Андрея Болконского?

Мы рассмотрели новое разочарование героя пока еще без упоминания о том решающем обстоятельстве, которое помогло князю Андрею почувствовать пустоту, суету, никчемность увлекшей было его, нежизненной, отвлеченной деятельности, обострило и ускорило процесс его разочарования. Это «обстоятельство»,— вновь и вновь,— Наташа.

Визит Бицкого, во время которого у князя Андрея полностью созрело и прояснилось понимание того, что его увлечение Сперанским закончилось,— произошел *на другой день после знакомства князя Андрея с Наташей* на бале,— на первом бале Наташи. На этом бале князь Андрей понял, что он влюблен в Наташу, и у него даже появилась мысль о возможности женитьбы на ней. Неясное пока чувство возможности *личного* счастья помогло князю Андрею отойти от своего увлечения *ложным общим* и как будто вернуться к своей прежней позиции утверждения *жизни для себя*,— но уже в новом качестве! Если

прежде эта позиция была окрашена угрюмостью разочарования, то наступившее теперь новое разочарование, тождественное первому по своему смыслу и сущности,— смягчено обаянием Наташи, возникающим чувством близости счастья. Любовь к Наташе, возникшая у князя Андрея, как бы возвращает его к естественной жизни.

Так Наташа, сама того не зная, уже сыграла огромную роль в жизни князя Андрея: она и побудила его к участию в деятельности Сперанского, вызвав в нем прилив сил, желание *полететь* вместе с нею к жизни, стремление жить так, чтобы все выражалось в нем и он выражался во всем; и она же, Наташа,— самим фактом, или самим чудом своего существования,— помогла ему до конца понять ложность этой его попытки полета. Наташа привела его к участию в «преобразованиях» Сперанского,— она же и увела его с этого пути.

НЕЛЬЗЯ ОСТАНОВИТЬ ЖИЗНЬ

Начинается период после помолвки с Наташей, «атмосфера жениха с невестой», и — той роковой ошибки, которую совершил князь Андрей, отложив из-за несогласия своего отца свадьбу на целый год. Эта ошибка не случайна: в ней сказались слабые стороны князя Андрея. При всей своей широте отношения к жизни, при всем тонком понимании людей, и несмотря на все свое отталкивание от собственной рассудочности, непростоты в отношении к живой жизни и к людям,— оказалось, что в самом князе Андрее все же довольно сильны какие-то следы влияния этой непроницаемости, этой непростоты. Так он совершает новую непоправимую ошибку в своей личной жизни.

Князь Андрей понимал, чувствовал всю живую прелесть Наташи, трепет самой жизни во всем ее существе; поэтому он и полюбил ее. Но он не смог до конца понять, что Наташа — сама жизнь! А жизнь никого и никогда не ждет. Это не в ее привычках. Он не смог до конца понять избыток жизненных сил в Наташе, ее молодость, ее цветение. Он не смог понять, что нельзя остановить жизнь. Жизнь не терпит рассудочных схем, «диспозиций», в ко-

торых, с фон-пфуллевской стройностью, взвешено и предвидено все, кроме самой жизни.

Князь Андрей, под влиянием и по настоянию отца, построил логически безупречную, стройную схему: за год Наташа, еще слишком молодая, сможет проверить свое чувство, после чего состоится свадьба и они будут уже вполне, прочно счастливы. Князь Андрей оказался — увы! — неверен своим словам, сказанным Пьеру, о том, что «он не может пожертвовать своим счастьем для каприза своего отца», что он заставит отца согласиться на этот брак и полюбить ее или обойдется без его согласия. Он не обошелся без согласия отца. Он пошел на компромисс.

Старик Болконский упрям. Ему, по эгоизму старости, представлялось даже странным, как это люди могут что-либо менять в жизни? Сам он давно,— после того как впал в немилость при Павле и закончилась его блистательная карьера екатерининского века,— остановил свою жизнь. Даже часы в Лысых Горах отбивали неподвижность времени. Вся размеренная, по секундам рассчитанная, казалось бы, столь разнообразно насыщенная и разумная деятельность старика Болконского была, в сущности, лишена живого смысла, живых связей с жизнью, бесцельна. Зачем, например, нужны были эти регулярные уроки математики княжне Марье, превращавшиеся в постоянное мучение и для раздражительного учителя, и для раз навсегда испуганной ученицы? Все в доме Болконского было торжеством строго логического рассудка и деспотической, властной «разумной воли», оторвавшихся от главного: от живого движения жизни. Большой и яркий человек, старый Болконский тоже по-своему переживает драму пропадающих понапрасну творческих сил и, кажется, по-стариковски мстит за это измельчавшей, по его мнению, действительности.

Единственно живыми для старого князя Болконского остаются теперь воспоминания; недаром главное дело его жизни — писание мемуаров. Он живет воспоминаниями. Его и сейчас охватывает, как сегодняшнее, живое чувство — едкая зависть и ревность к удаче Потемкина. Как будто это еще вчера он был молодым екатерининским генералом, как будто только сейчас нанесена рана его честолюбию. Все у старого Болконского обращено к прошлому.

По этой причине он не мог согласиться ни на какие серьезные изменения, ни на какое движение жизни, «пока

он жив»,— ни на брак сына, ни на брак дочери. Ко всему этому присоединялось,— или, точнее,— все это и было выражением кастовой аристократической замкнутости, закостенелости. Старик Болконский *прервал живую жизнь*,— постольку, поскольку это было в его силах.

Этот сухонький, маленький старичок в парике, с косичкой и в камзоле,— все, как было при матушке Екатерине,— по-своему величествен. Князь Андрей недаром характеризует своего отца как одного из *замечательнейших людей своего века.* Князь Николай Болконский — представитель некоего *золотого века* русской дворянской государственности, наполненного пафосом дворянской культуры, славного, могучего государства российского,— в сущности, отзвуком еще *петровского* времени. Деспотизм причудливо переплетается у него с «вольтерьянской модой» екатерининской поры; старый Болконский, видимо, отлично знаком с литературой французского просветительства: он — атеист и, по-видимому, сочувствует «натуральным» идеям Руссо. Он честен и неподкупен, для него на первом месте — интересы государства, дворянская и государственная честь. Самый деспотизм для него — не цель, а средство и атрибут высокой государственности. Он широко и разносторонне образованный человек; даже в старости он постоянно учится; он не живет сегодняшним временем, но все же находится в курсе всех событий внутренней и международной политической жизни. Он — *государственник* до мозга костей. Он исключительно работоспособен, строг и точен во всем; жизнь его наполнена непрерывной работой,— правда, ставшей теперь уже чем-то вроде «искусства для искусства». Разумеется, он многими головами выше «нынешних» государственных деятелей.

Толстой — мастер острых противопоставлений. Важнейшим условием этого мастерства является умение строить такие жизненно естественные ситуации, которые могут предоставить наибольшую полноту и законченность столкновению антиподов, их взаимоисключающих стилей жизни. Антиподы у Толстого настолько чужды один другому, что даже не могут по-настоящему разговаривать между собою; они лишь притворяются, что разговаривают; каждое слово, произносимое одним, является отрицанием всего существования другого.

Одним из таких столкновений антиподов и является, полная внутреннего *юмора противопоставления,* встреча в Лысых Горах Николая Болконского и Василия Курагина. Внутренний юмор этой встречи дополняется участием в ней еще и Анатоля, чье существование, в свою очередь, является полным отрицанием всего смысла существования обоих стариков.

Какое дело Василию Курагину до истинной государственности, до дворянской культуры, до таких понятий, как честь, рыцарство, стойкость взглядов и убеждений, независимость, непрерывный труд,— до всего того, что составляет смысл существования Николая Болконского! Князь Василий Курагин — воплощение голого, «чистого» карьеризма, отсутствия каких бы то ни было убеждений, заменяемых у него ловкой фразеологией в зависимости от складывающихся обстоятельств. Государственность во имя государственности — и государственность во имя карьеры; дворянская государственность периода подъема — и эта же государственность периода начала упадка и заката — таков смысл противопоставления двух князей.

Жизненная позиция Анатоля одинаково отрицает и пафос государственности князя Николая Болконского, и карьеристскую расчетливость князя Василия Курагина. Для Анатоля существует на свете только одно: его наслаждение, сладострастие красивого животного, наслаждение *данной минуты*; он не способен подумать над тем, чтó может произойти после данной минуты. Решив похитить Наташу и бежать с нею за границу, он не хочет и не может подумать ни о том, что он уже женат, ни о том, как он будет жить за границей с Наташей без денег. Ни о какой карьере он и не способен и не хочет думать. Он чужд каким бы то ни было расчетам. Привезенный в Лысые Горы в качестве возможного жениха княжны Марьи, согласившись с отцом в том, что, в общем, не плохо жениться на богатой,— он тут же затевает на виду у всех ухаживанье за француженкой-гувернанткой, разрушая весь план своего отца. А этот план имел шансы осуществиться: князь Николай Болконский, в силу своего «вольтерьянского» свободомыслия, «предоставил свободу решения» дочери; а ей очень хотелось выйти замуж! Старик Болконский, желая понять, чтó за человек его возможный зять, задает ему испытующие вопросы. «Скажите мне,

мой милый, вы теперь служите в конной гвардии?» — спросил старик, близко и пристально глядя на Анатоля.

— Нет, я перешел в армию,— отвечал Анатоль, едва удерживаясь от смеха.

— А! хорошее дело. Что́ ж, хотите, мой милый, послужить царю и отечеству? Время военное. Такому молодцу служить надо, служить надо. Что́ ж, во фронте?

— Нет, князь. Полк наш выступил. А я числюсь. При чем я числюсь, папа? — обратился Анатоль со смехом к отцу.

— Славно служит, славно. При чем я числюсь! Ха-ха-ха! — засмеялся князь Николай Андреич.

И Анатоль засмеялся еще громче. Вдруг князь Николай Андреич нахмурился.

— Ну, ступай,— сказал он Анатолю.

Анатоль с улыбкой подошел опять к дамам.

— Ведь ты их там за границей воспитывал, князь Василий? А? — обратился старый князь к князю Василью.

— Я делал, что̀ мог; и я вам скажу, что тамошнее воспитание гораздо лучше нашего.

— Да, нынче все другое, все по-новому. Молодец малый! молодец!»

Уже в одном этом разговоре определяются три позиции. В глазах Николая Андреевича Анатоль — полное ничтожество, с которым нечего и разговаривать. Он не хочет серьезно исполнять службу государственную. Человек, который «числится» и смеется над тем, что даже не знает, где «числится», да еще в военное время, когда его полк выступил на фронт,— такой человек для старого князя не существует. Для Николая Андреевича слова: *служить царю и отечеству* — не пустой звук; в этих словах для него — все; и только тот, по его понятиям, настоящий человек, кто истинно, не за страх, а за совесть служит царю и отечеству. «Числиться» есть мерзость, по понятиям князя Болконского. И когда Николай Андреевич говорит князю Василию: «нынче все другое, все по-новому»,— то он подразумевает под этим измельчание дворянства, отсутствие у него пафоса русской государственности; с этим связано и его неодобрение заграничного воспитания дворянских сыновей.

Князь Василий Курагин не видит решительно ничего плохого и неестественного в том, что его сын только «числится», а в действительности бездельничает. Князь

Василий и сам лишь формально исполняет свои «государственные обязанности». Но он огорчен, подавлен,— хотя и скрывает это,— тем, что из Анатоля ничего не вышло, что в смысле карьеры он безнадежен; единственная карьера, которую может сделать Анатоль благодаря своей красоте, столь же могущественной, как и красота Элен,— это женитьба на богатой.

Анатоль, весь интерес жизни которого сосредоточен на веселье, соблазнении женщин и кутежах, с одинаковым пренебрежением относится и к строгому государственному смыслу жизни старого Болконского, и, по-своему, тоже строгому смыслу жизни своего отца.

Симпатии Толстого не вызывает, конечно, ни одна из этих трех позиций.

Что́ в конце концов «лучше» — презрение истового дворянского *государственника* к тем, кто не хочет служить «царю и отечеству», да к тому же во времена бескрылости этих понятий,— или презрение дворянского лоботряса ко всякой службе,— этот вопрос Толстой, разумеется, не решает в пользу того или другого. Ведь то самое дворянское государство, честную службу которому князь Николай Андреевич Болконский считает признаком настоящего человека, совершает одно преступление грязнее другого; и не за горами то время, когда оно будет вешать и ссылать в каторгу людей, подобных князю Андрею и Пьеру.

Сложность, разнообразие, богатство аспектов в любой коллизии у Толстого, невозможность однолинейных оценок и решений при рассмотрении толстовских ситуаций проявляются и в данном случае.

В отношении Толстого к животному эгоизму Анатоля и его сестры есть некоторое различие: эгоизм Элен расчетливый и хитрый; эгоизм Анатоля нерасчетливый, безумный, совсем глупый. При этом различии и у сестры и у брата одинаково нет ничего человеческого в их отношении к людям.

И вот эти-то свойства Анатоля — отсутствие у него расчетов, способность страстного чувственного увлечения, не останавливающегося ни перед чем, не знающего никаких «но», полностью отдающегося данному мгновению и в этом смысле — увлечения цельного и тем более сильного, что оно является животной страстью,— эти-то свойства Анатоля и помогли ему увлечь живую, страстную,

поэтическую и романтическую девочку,— наивную девочку; ведь и сила живой жизни, переливающаяся у нее через край, связана с прелестью наивности. Анатоль по-своему наивен и добродушен. У него «наивная, добродушная и веселая улыбка». Он — эгоист не злой, не коварный, хотя его эгоизм приносит окружающим не меньше страданий, чем хитрый эгоизм его сестры. Он — человек, повинующийся только своим страстям. «Он не был тщеславен. Ему было совершенно все равно, что бы об нем ни думали. Еще менее он мог быть повинен в честолюбии. Он несколько раз дразнил отца, портя свою карьеру, и смеялся над всеми почестями. Он был не скуп и не отказывал никому, кто просил у него. Одно, что́ он любил, это было веселье и женщины, и так как по его понятиям в этих вкусах не было ничего неблагородного, а обдумать то, что́ выходило для других людей из удовлетворения его вкусов, он не мог, то в душе своей он считал себя безукоризненным человеком, искренно презирал подлецов и дурных людей и с спокойной совестью высоко носил голову».

В своем безоглядном увлечении Анатолем Наташа и почувствовала именно эти его стороны — простоту, добродушие, искренность, нежелание приносить зло, силу увлечения. Он предстал перед этой девочкой только этими своими сторонами. Она, конечно, еще и *напридумывала* множество несуществующих достоинств у Анатоля, который представился ей каким-то безукоризненным благородным рыцарем, способным жизнь положить за любовь. Впрочем, как раз это-то и не так уже далеко от истины: Анатоль погубил бы себя, если бы осуществился его «план» бегства за границу с Наташей,— план, над бредовою глупостью и безрассудностью которого так презрительно издевается Долохов, сам устраивающий все это похищение Наташи единственно для потехи: это связано со всею позой Долохова в жизни, с его жестокостью.

У Андрея Болконского нет способности безоглядного, захватывающего все существо, ни о чем другом не раздумывающего увлечения, целиком отдающегося данной минуте, в которой сосредоточивается вся жизнь,— увлечения, исключающего, отбрасывающего все остальное.

Князь Андрей полюбил Наташу за силу непосредственной жизни, но он не понял этой силы. Он не понял, что эта сила может повернуться и против него, если он

не пойдет навстречу этому страстному, бурному потоку жизни, не подхватит его, не отдастся ему, не сольется с ним. Да, он не понял многого. Он не понял того, что если эта наивная девочка решила, что она — полюбила, то это значит, что она вся, целиком, безраздельно в своей любви, что вся ее жизнь — в любви. А жизнь не может не карать за недоверие к ней.

Князь Андрей не понял, чтó значит *каждое данное мгновение* для Наташи. Оно значит для Наташи то же самое, что оно значит для самой жизни. Жизнь всегда — вся, целиком, как она есть, во всей ее бесконечности и наполненности,— сосредоточена в каждом данном отдельном мгновении. И вместе с тем жизнь переливается через края *этого* мгновения — в бесконечность, в новое наполнение. Жизнь — настоящая жизнь — всегда избыток жизни. И нельзя «остановить мгновение»; оно всегда — уже иное, чем было. Князь Андрей не смог понять во всем значении, во всей реальности то, что Наташа — это *действительно*, а не в поэтическом сравнении *сама жизнь*. Он не смог почувствовать всем своим существом, что для Наташи в каждой данной минуте сосредоточенно все, что она вся, целиком, живет каждым отдельным мгновением, потому что *такого* мгновения, как это, *никогда*, никогда не было и не будет! Князь Андрей не мог понять этого, хотя и слышал слова Наташи в Отрадном. Он не понял всей значительности и *буквальности* ее слов о том, что его отъезд на год — *невозможен, ужасен*.

«— Это ужасно! Нет, это ужасно, ужасно! — вдруг заговорила Наташа и опять зарыдала.— Я умру, дожидаясь года: это нельзя, это ужасно.— Она взглянула в лицо своего жениха и увидала в нем выражение сострадания и недоумения».

Недоумение — непонимание истинной страсти — и явилось новой трагической ошибкой князя Андрея. Наташа была права в своем предчувствии ужасного: ужасны будут разрыв с женихом, тоска, пустота души, *нежелание жить* после обнаружившегося обмана со стороны Анатоля, долгая нравственная и физическая болезнь.

Князь Андрей не прислушался и к своему внутреннему голосу, говорившему, что нельзя уезжать. Когда он, прощаясь, последний раз поцеловал ее руку, она заплакала.

«— Не уезжайте! — только проговорила она ему таким голосом, который заставил его задуматься о том, не нужно ли ему действительно остаться, и который он долго помнил после этого».

Объяснений причин «измены» Наташи Андрею Болконскому,— впрочем, формальной измены и не было, потому что ведь он предоставил ей «полную свободу»,— таких объяснений, подготовок неизбежности разрыва, в романе много. В числе этих причин — и унижение, испытанное Наташей в доме отца ее жениха, не заслуженное и обидное; она не может понять — за что́ можно не любить ее? Она появилась в этом доме, уже заранее любящая и отца и сестру своего жениха только за то, что они — его отец и сестра. Но мы не будем останавливаться на всех объяснениях-подготовках разрыва, а лишь — на *состоянии припоминания*, в которое вступает Наташа,— столь неожиданное и странное для нее. Оно противоречит всей ее природе.

Толстой в одном из писем охарактеризовал тот раздел романа, который относится к разрыву Наташи с князем Андреем, как самое *трудное место и узел всего романа.*

Наташа томится.

«— Что ты ходишь, как бесприютная? — сказала ей мать.— Что тебе надо?

— *Его* мне надо... сейчас, сию минуту мне *его* надо,— сказала Наташа, блестя глазами и не улыбаясь. Графиня подняла голову и пристально посмотрела на дочь.

— Не смотрите на меня. Мама, не смотрите, я сейчас заплачу.

— Садись, посиди со мной,— сказала графиня.

— Мама, мне *его* надо. За что я так пропадаю, мама?..— Голос ее оборвался, слезы брызнули из глаз...»

Вот в этих словах: *сию минуту!* — в этом чувстве, что *жизнь пропадает!* — и заключена вся Наташа. Ее желание любить — то есть приносить счастье — пропадает понапрасну. Если бы Наташа чувствовала необходимость ожидания, то время ожидания не было бы для нее пустым: вся ее страсть ушла бы в такое ожидание; оно само стало бы страстью, непрерывным действием, непрерывной душевной работой, каждая минута была бы наполнена действием. Это было бы жизнью,— суровой, горькой, мучительной,— но *жизнью*, движением! А тут, в том ожидании, на которое обрек ее князь Андрей,— нет жизни, нет

движения, нет действия. Есть только непонятная, обидная, оскорбительная пустота, *остановка*. Наташа не понимает, не может чувствовать необходимости этого ожидания,— потому что и в самом деле необходимости нет, а есть лишь насилие над жизнью, вызванное уступкой князя Андрея капризной, несправедливой воле его отца. И Наташа не может не чувствовать насилия. Она не может не чувствовать искусственности, отвлеченности, нежизненности всей аргументации князя Андрея, всех его рассудительных соображений о том, почему необходимо ждать год. «Це-лый год!» — восклицает она, выражая растягиванием слова необозримо длинную, невообразимо долгую растянутость предстоящего ожидания. *Це-лый год!* — тогда как для нее каждая минута, по насыщенности и богатству, равна году.

Насилие, совершенное над самою Наташиной природой, и сказывается в противоестественном для нее состоянии воспоминания. Вот она обходит весь дом, не зная, куда девать себя, отдает бесцельные приказания слугам; она тяготится впервые испытываемым ею чувством какой-то странной неподвижности всего, *ненаполненности*, оцепенения.

«— Боже мой, боже мой, все одно и то же. Ах, куда бы мне деваться? Что бы мне с собой сделать? — И она быстро, застучав ногами, побежала по лестнице к Фогелю, который с женой жил в верхнем этаже. У Фогеля сидели две гувернантки, на столе стояли тарелки с изюмом, грецкими и миндальными орехами. Гувернантки разговаривали о том, где дешевле жить, в Москве или в Одессе. Наташа присела, послушала их разговор с серьезным задумчивым лицом и встала.— Остров Мадагаскар,— проговорила она.— Ма-да-гас-кар,— повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, чтó она говорит, вышла из комнаты».

Наташино томление ощущается нами с особенной силой благодаря острому контрасту этого томления с прочно устоявшейся, уверенной в своей незыблемости, скукой-прозой, обыденностью жизни. И сама эта обыденность становится особенно ощутимой на фоне Наташиного томления.— Где дешевле жить — в Москве или Одессе... Тарелки с изюмом...

Остров Мадагаскар напоминает *карту Африки* в «Дяде Ване»: резкий контраст чего-то бесконечно, насмешли-

во далекого и необычного — с окружающей скукой обыденной действительности; и вместе с тем погружение и этого, отдаленного, «экзотического» — в окружающую пошлость, *прозаизирование* необычного,— вследствие чего все на свете становится и еще более прозаическим и еще более странным — отдаленным — в своей прозаичности. *Проза жизни становится странной.* Как будто Толстой перекликается с темой *фантастической пошлости* действительности у Достоевского, у Гоголя, у Блока. Тарелки с изюмом смеются над Наташей.

И в самом деле, странно, что в жизни Наташи и вокруг нее все продолжается *по-прежнему*, в то время как *все* должно было бы *измениться* с той минуты, как она стала невестой! Прозаичность жизни до сей поры и не замечалась Наташей,— да, собственно, и не была прозаичностью: ведь все в родном доме было овеяно для Наташи романтической поэзией молодого движения жизни, не осознаваемым счастьем юности, трепетным ожиданием захватывающего, загадочного, настоящего счастья. *Странность* этой неожиданно, сухо и отчужденно обнажившейся прозаичности жизни и отдаленности этой обыденной действительности — столь же далекой и странной теперь для Наташи, как остров Мадагаскар,— все это объясняется странностью непонятного для всех Ростовых решения князя Андрея отложить свадьбу на год.

В этом *острове Мадагаскаре* есть и свой внутренний юмор: как будто Наташа, как «третье лицо», разрешает спор двух гувернанток о том, где дешевле жить: оказывается, не в Москве и не в Одессе, а — на острове Мадагаскаре... Все скучно, все неподвижно, все застыло в странной неподвижности — *странной для жизни,* которая и есть движение!

Мы как будто переносимся в Лысые Горы, в царство остановившейся жизни, где все — *так, как было,* где *состояние воспоминания* и является обычным, законным состоянием властителя этого царства...

В темном уголке залы Наташа перебирает струны гитары, «выделывая фразу, которую она запомнила из одной оперы, слышанной в Петербурге вместе с князем Андреем... Она сидела за шкапчиком, устремив глаза на полосу света, падавшую из буфетной двери, слушала себя и вспоминала. Она находилась в состоянии воспоминания.

Соня прошла в буфет с рюмкой через залу. Наташа взглянула на нее, на щель в буфетной двери, и ей показалось, что она вспоминает то, что из буфетной двери в щель падал свет и что Соня прошла с рюмкой. «Да и это было точь-в-точь так же»,— подумала Наташа.— Соня, что это? — крикнула Наташа, перебирая пальцами на толстой струне.

— Ах, ты тут! — вздрогнув, сказала Соня, подошла и прислушалась.— Не знаю. Буря? — сказала она робко, боясь ошибиться.

«Ну, вот точно так же она вздрогнула, точно так же подошла и робко улыбнулась тогда, когда это уж было», подумала Наташа, «и точно так же... я подумала, что в ней чего-то недостает».

В сознании Наташи произошло что-то вроде сдвига во времени. *Настоящее* представляется *прошлым*, потому что нет *настоящего* настоящего. Может быть, ни в чем другом Толстой не показал так сильно избыток, переполненность силами жизни Наташи, как именно в этом ее состоянии,— в противоестественности для нее этого состояния. Натура Наташи не терпит остановки, пустоты, незаполненности жизни. Она всегда вся — в настоящем и будущем, а тут кто-то превратил для нее настоящее в прошлое,— *для нее*, которая только и живет, чтобы быть счастливой в каждую минуту и *тем самым* — в каждую минуту — делать счастливыми всех. Ее, Наташу, заставили жить в прошлом! Ее лишили возможности давать счастье. Ее лишили всего того, для чего она живет. Наташа сама не понимает смысла и значения переживаемого ею состояния, но художник дал все для понимания жестокости насилия, совершенного над Наташей,— *продуманной* схемой стариков Болконских: увы! — тут и князь Андрей оказался стариком. Оказалось, что он недаром боялся своей старости в сравнении с молодостью Наташи.— *Жизнь* всегда молода. И недаром Ростовы, особенно старая графиня с ее пониманием дочери, чувствовали что-то *не свое, не родное*, противоестественное и даже страшное в предстоящем браке Наташи с этим замечательным, блестящим молодым человеком. Да, это — человек *другой породы*. Он не прост. Вот Пьер для Ростовых — родной, хотя они и представления не имеют о его сложной интеллектуальной жизни.

В доме Наташи, в жизни Наташи зловеще водворился

старик Болконский. Ведь это он перенес сюда частичку атмосферы Лысых Гор, в которой Наташа не может дышать. Состояние воспоминания есть состояние старости. Лысые Горы потому и *лысые*, что жизнь в них стариковская. Старик Болконский, со своим деспотизмом, совершает насилие над жизнью Наташи, как он совершает насилие над жизнью и князя Андрея и княжны Марьи, подчиняющихся эгоистическому самовластию отца из-за любви, уважения и жалости к нему.

Чехов писал в письме к брату, имея в виду деспотизм их отца, что *деспотизм трижды преступен*; для Чехова не было большего врага, чем деспотизм: в борьбе против деспотизма, за свободу человеческой личности — весь пафос его творчества. В борьбе с различными, многообразными видами деспотизма — пафос Толстого.

Раскрытие сущности деспотизма в связи с образом старого князя Болконского является особенно интересным потому, что носителем деспотизма предстает тут человек, сам по себе замечательный по силе ясной логики, редкого ума и характера.

Толстой в продолжение всей своей жизни был прикован к теме тирании. Он вглядывался в тиранию пристально, с ужасом и омерзением. И только для этой темы он решился, уже под конец своей жизни, сделать отступление от принятого им решения никогда больше не писать «художественное» и создал своего «Хаджи-Мурата». Он сам указал в своих записях на то, что стимулом создания этого произведения является исследование психологии тирании. Герой «Хаджи-Мурата» — человек, воплощающий дикую простоту, естественность и свободу. Этот герой оказывается стиснутым и в конечном итоге раздавленным, — между двумя неумолимыми глыбами, одинаково непроницаемыми для человечности и свободы, двумя истуканами — в лице Николая Павловича и Шамиля. *Страсть к свободе* составляет пафос и другого произведения Толстого, написанного в старости: Толстой остался, в отличие от Николая Андреевича Болконского, молодым и в своей старости. В пьесе «Живой труп» развивается постоянный мотив толстовского творчества: *естественность жизни — это свобода!* Герой пьесы, в той *противоестественной* обычной действительности, в которой он живет, вынужден объявиться трупом для того, чтобы остаться *живым* — то есть свободным. Но он и в самом деле убил себя, когда вновь

столкнулся с тою действительностью, которая представляет собою царство мертвечины и мертвецов. Федя Протасов закончил свою жизнь так, как закончила ее Анна Каренина. И, конечно, не случайно Толстой дал в этой пьесе фамилию Каренина такому же благонамеренному безупречному мертвецу, как Алексей Александрович.

Князя Николая Андреевича Болконского прозвали *прусским королем.* У него все строго расписано и определено, как у «прусского короля»; и вместе с тем все так же произвольно, своевольно, капризно; сама сущность деспотизма и выражается в противоречии между, с одной стороны, строго педантическим, раз навсегда предустановленным, непоколебимым, иерархическим, неумолимо автоматическим, абсолютным «порядком», малейшее нарушение которого является подрывом основ; и, с другой стороны,— капризом тиранического своеволия, постоянно взрывающего свой же собственный порядок. Порядок тирании есть постоянный беспорядок. В этом, кстати сказать,— главная мысль замечательно глубокого «Рассказа о герое» Горького; мысль этого рассказа заключается в том, что, как анархия является матерью монархии, так и монархия является матерью анархии: родство закономерное в своей алогичности.

Образ Николая Болконского — это образ благодетельного, просвещенного самодержца, всею душою преданного государственному благу и строжайшему порядку. Но его подданные никогда не знают, чего можно ожидать от повелителя — добра или зла; ему ничего не стоит отдать в солдаты старого, преданнейшего и нужного ему слугу из-за каприза или приблизить к себе m-lle Бурьен *назло* сыну и дочери. Торжественные королевские выходы князя Николая Андреевича к столу сопровождаются трепетом всех приближенных. И только фавориты, попавшие «в случай», представленные здесь, «при дворе» Николая Болконского, хорошенькой француженкой Бурьен, демонстрируют свободу и развязность своего разговора в присутствии обожаемого деспота. Эта «свобода» импонирует самодержцам как пикантное нарушение порядка, еще более подчеркивающее порядок,— как доказательство возможности свободы при неограниченной тирании.

Педантический хранитель абсолютного порядка, князь Николай Андреевич создает сплошную анархию, смятение вокруг себя. Характерен контраст между любовью к по-

рядку Николая Андреевича — и беспорядочностью его дочери, воспитанию которой он отдает столько усердия. Самое это воспитание, именно в силу своей абсолютной авторитарности, является сплошным беспорядком. От уроков отца в голове дочери не остается ничего, кроме хаоса.

Князь Николай Андреевич вызвал душевное смятение и хаос и в жизни своего сына, и в жизни Наташи, и в жизни всех Ростовых.

Князь Андрей все же решится поднять протест против деспотизма своего отца. Он заступится за княжну Марью. Он восстанет против фаворитизма, столь характерного для всякой тирании. Но — это будет поздно, слишком поздно. Это произойдет уже после разрыва с Наташей. Разыграется невероятно резкая сцена. Старик крикнет нежно любимому им сыну: «— Вон, вон! Чтобы духу твоего тут не было!..» И, конечно, вся эта сцена обозначит не только семейную ссору, но и глубокий конфликт Андрея Болконского с аристократической кастовостью.

Наташа «посидела, подумала о том, что это значит, что все это было и, не разрешив этого вопроса и нисколько не сожалея о том, опять в воображении своем перенеслась к тому времени, когда она была с ним вместе, и он влюбленными глазами смотрел на нее.

«Ах, поскорее бы он приехал. Я так боюсь, что этого не будет! А главное: я старею, вот что! Уже не будет того, что́ теперь есть во мне...»

Именно в этом — сущность ошибки князя Андрея. Человек в каждую из своих минут — иной, и в нем уже *никогда, никогда* не будет того, что есть в нем в эту минуту; он будет беднее или богаче, хуже или лучше, но будет иным. Через год уже не будет той Наташи, которую полюбил князь Андрей.

Состояние старости не может длиться в жизни Наташи. Жизнь непременно возьмет свое,— хотя бы и в путаной, дикой, хаотической, невероятной форме, какою и явилось — тоже противоестественное! — увлечение Наташи Анатолем. Так *жизнь отмстила за себя* — и трагически виноватому князю Андрею, и совсем безвинной Наташе. При любви к «триадам» можно было бы представить схему, заключающуюся в смене, чередовании внутренних свойств самой Наташи, как бы принимающих форму трех героев: князь Андрей — духовность; Анатоль — чувственность;

Пьер — синтез духовности и чувственности; и жизнь Наташи с Пьером — гармония духовности и чувственности.

Князь Андрей лишил себя счастья общения, слияния с первым, ранним цветением Наташиной любви, с ее первой молодостью. Он отказался от молодости. Он уступил старости. Он впустил в себя старость. Всякая отвлеченная рационалистичность, непроницаемость для живой жизни, как и всякая уступка деспотизму, означает старость,— возможную, конечно, в любом возрасте. И если продолжать сравнение со старым дубом, которому уподобляет себя сам Андрей — с тем дубом, который был угрюмым стариком, когда князь Андрей раннею весною встретился с ним, и стал молодым и цветущим в пору зрелой весны, когда помолодевший Андрей Болконский возвращался из Отрадного после встречи со своею весною, с Наташей,— то можно сказать, что старый дуб оказался более молодым, чем князь Андрей. Этот старик дуб цельно, полно, естественно, страстно, увлеченно отдался зову молодости, полноте цветения жизни.

«— Мама! — проговорила она.— Дайте мне *его*, дайте, мама, скорее, скорее,— и опять она с трудом удержала рыдания.

Она присела к столу и послушала разговоры старших и Николая, который тоже пришел к столу. «Боже мой, боже мой, те же лица, те же разговоры, так же папа держит чашку и дует, точно так же!» — думала Наташа, с ужасом чувствуя отвращение, подымавшееся в ней против всех домашних за то, что они были все те же».

Начинает вызывать «подозрение» то обстоятельство, что слово *его* во всех Наташиных репликах Толстой выделяет курсивом. Не означает ли это, что Наташе нужен сейчас даже не столько князь Андрей, сколько *он* — муж; ей необходима перемена всей жизни; ей нужно жить жизнью уже созревшей, торжествующей,— а не прежней робкой, наивной, «начинающей» весны, какою Наташа была на своем первом бале; ей необходимо дарить новое счастье — счастье ее расцветшей молодости. *Дарить счастье!* К этому она призвана всею своею натурой, без этого для нее нет жизни. Мы уже вспоминали шутливое замечание Толстого в его характеристиках персонажей романа о том, что Наташе *нужен муж, а то и два!* И в самом деле,— захваченная страстным откликом на страсть

Анатоля, находясь в полном смятении всех чувств, Наташа раздумывает,— если, впрочем, можно назвать раздумьем ее душевный хаос: «Неужели так скоро все это случилось и уничтожило все прежнее!» Она во всей прежней силе вспоминала свою любовь к князю Андрею и вместе с тем чувствовала, что любила Курагина. Она живо представляла себя женою князя Андрея, представляла себе столько раз повторенную ее воображением картину счастия с ним и вместе с тем, разгораясь от волнения, представляла себе все подробности своего вчерашнего свидания с Анатолем.

«Отчего же бы это не могло быть вместе? иногда, в совершенном затмении, думала она. Тогда только я бы была совсем счастлива, а теперь я должна выбрать и ни без одного из обоих я не могу быть счастлива. Одно, думала она, сказать то, что́ было, князю Андрею или скрыть — одинаково невозможно. А с *этим* ничего не испорчено. Но неужели расстаться навсегда с этим счастьем любви князя Андрея, которым я жила так долго?»

Вот какой беспорядок создал князь Андрей в душе своего самого любимого и любящего его человека. Наташа — и неестественная раздвоенность души! Это настолько несовместимо с *натурой*, что сама натура, сама природа должна была *взорваться*, хотя бы и в уродливой форме. Таким *взрывом* и явилось увлечение Наташи Анатолем.

«— Бывает с тобой,— сказала Наташа брату, когда они уселись в диванной,— бывает с тобой, что тебе кажется, что ничего не будет — ничего; что все, что́ хорошее, то было? И не то, что скучно, а грустно?»

Толстой сделал Наташу такою близкой для нас, что мы не можем мириться с тем, что ей *так* грустно; нечто самое главное в нас протестует против того, что ей — Наташе! — кажется, что впереди не будет ничего.

Наташа чувствует себя наказанной ни за что. И это ее чувство тоже выливается в воспоминание — ранних детских лет. «Помнишь»,— говорит она Николаю,— «раз меня за сливы наказали и вы все танцевали, а я сидела в классной и рыдала, никогда не забуду: мне и грустно было и жалко было всех, и себя, и всех-всех жалко. И, главное, я не виновата была,— сказала Наташа,— ты помнишь?»

Когда Наташа жалеет себя, то она жалеет и всех. Она всегда чувствует в себе — всех. А ведь и в самом деле,

у всех много жизни отнимается, пропадает понапрасну, несправедливо!.. Конечно, это мысль не девочки, наказанной за сливы, но это — лирический смысл Наташиного воспоминания. Наташа всегда со всеми, всегда хочет быть со всеми. А тут ее — уже большую, взрослую Наташу — снова оставили одну, и опять она не виновата ни в чем. Она наказана за свою простую, как и все у Наташи, за свою первую любовь. Только за это.

Неестественность «состояния воспоминания» переходит грани; начинается что-то уже «запредельное».

«— Знаешь, я думаю,— сказала Наташа шепотом, придвигаясь к Николаю и Соне...— что когда так вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, что до того довоспоминаешься, что помнишь то, чтó было еще прежде, чем я была на свете...

— Это метампсикоза,— сказала Соня, которая всегда хорошо училась и все помнила.— Египтяне верили, что наши души были в животных и опять пойдут в животных».

Но Наташа не согласна с тем, что «мы были в животных»,— нет, она знает «наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были, и от этого все помним...» В ответ на вопрос Николая — если мы были ангелами, «так за что же мы попали ниже?» — она возражает с глубоким убеждением:

«— Не ниже, кто тебе сказал, что ниже?..»

Люди не ниже ангелов! По убеждению Наташи, может быть, и выше. Наташа живет поэтическою жизнью; чистый горный воздух — воздух ее жизни.

Она и Анатоля сочла ангелом.

Полно особенного, насмешливо-жестокого для князя Андрея, значения то обстоятельство, что *внешне* поведение Анатоля во всей истории с Наташей — это поведение князя Андрея, каким оно должно было бы быть, если бы князь Андрей смог ответить на ее страстный призыв — страстным и цельным ответом.

«Ну, ты ее увезешь»,— говорит Долохов Анатолю,— «хорошо. Разве это так оставят? Узнается дело, что ты женат. Ведь тебя под уголовный суд подведут...

...— Ну деньги выйдут, тогда что?

— Тогда что? А? — повторил Анатоль, с искренним недоумением перед мыслью о будущем.— Тогда что? Там

я не знаю что... Ну что глупости говорить! — Он посмотрел на часы.— Пора!»

Это свойство Анатоля — недоумение перед мыслью о будущем — и есть свойство *человека минуты.* И когда он *смотрит на часы*, он видит только *эту* минуту.

Как глубоко отличается *чувство минуты* Анатоля — от *чувства минуты* Наташи! У Наташи в каждом мгновении сосредоточена вся жизнь, в ее целостности, в связи с будущим, в жадном стремлении охватить все. У Анатоля в каждой данной минуте — он сам, только он сам,— кроме себя, он никого и ничего не видит. Его чувство минуты — это чувство его животно-эгоистической страсти. Но так или иначе, а у него есть и чувство минуты, и страсть, захватывающая его всего, безраздельно, без каких бы то ни было расчетов и рассудительных соображений.

Вот это и означает, что *внешний* стиль поведения Анатоля в его истории с Наташей намекает на то, как должен был бы поступать князь Андрей. Да, и он, Андрей Болконский, видимо, должен был бы чувствовать неповторимую ценность каждого данного мгновения,— не в анатолевском, но в *Наташином* смысле. Да, и он, князь Андрей, должен был бы быть решителен, не считаться ни с чем *посторонним* любви. Он должен был быть верен себе. Неверность себе оказалась и неверностью Наташе,— хотя внешне все выглядит так, что это Наташа оказалась неверной своему жениху. Нет, Наташа осталась верной любви. Диалектика внешнего и внутреннего у Толстого так же сложна и богата, как и в самой жизни.

Когда Наташа, находясь в «полном затмении», грезит о том, как хорошо было бы, если бы они оба были ее мужьями, то это означает, что тех свойств, которыми смог увлечь Наташу Анатоль, нет у Андрея; его страсть ослаблена рассудком, непосредственная чувственность — отвлеченной духовностью. Для него *смотреть на часы* — значит рассчитывать будущие минуты, пропуская эти, единственные, не похожие ни на какие другие. О, князь Андрей никогда не мог бы ответить, подобно Анатолю,— на вопрос о будущем: «Там я не знаю что...» А если бы он любил Наташу так, как только и можно любить ее,— если бы, при своем чувстве нежной бережливости к ней, он оказался способен откликнуться на живое, прямое, жизненное,— таким же живым, непосредственным,— то не было бы греха и в том, чтобы отбросить к дьяволу все рассуди-

тельные соображения широким размахом: «Там я не знаю что...» Ведь это не был бы анатолевский, жестокий, эгоистический «размах», который, как и всякий подобный «размах», в конечном итоге оборачивается позорной трусостью (вспомним робость Анатоля перед бешенством Пьера). Ведь у князя Андрея всегда оставалось бы его благоговейное чувство необычайной человеческой ценности Наташи — то чувство, о котором он вспоминает накануне Бородина, сопоставляя свое отношение к Наташе с отношением к ней Анатоля, для которого Наташа — «свежая девочка», и больше ничего.

Князь Андрей не понял ту девушку, которую полюбил. Для того чтобы взять жизнь, надо самому быть жизнью!

Все сцены, изображающие поведение Анатоля в отношениях с Наташей, соотносятся со сценами, изображающими отношения князя Андрея с Наташей,— как некий укор князю Андрею.

«Трясущимися руками Наташа держала это страстное, любовное письмо, сочиненное для Анатоля Долоховым, и, читая его, *находила в нем отголоски всего того, что, ей казалось, она сама чувствовала»* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*).

Наташа находила в письме Анатоля то, чего она хотела, чего она требовала от *любви*. И пусть слова этого письма — обычные, стершиеся от употребления, извечно применяемые: важно живое содержание, совершенно новое для Наташи, которое она вкладывает в эти слова. Ведь этот человек, появившийся в ее судьбе, как ей кажется, бросает к ее ногам всю свою жизнь. Печальный юмор заключается тут в том, что Анатоль и *в самом деле* бросает к ее ногам всю свою жизнь. «Вся его жизнь» — такая пустышка, что и бросать-то нечего. Но ведь Наташа не знает этого. Почитайте только, вместе с Наташей, что́ он пишет ей! А пишет он ей, «что знает про то, что родные ее не отдадут ее ему, Анатолю, что на это есть тайные причины, которые он ей одной может открыть, но что ежели она его любит, то ей стоит сказать это слово да, и никакие силы людские не помешают их блаженству. Любовь победит все. Он похитит ее и увезет на край света».

«Да, да, я люблю его!» — думала Наташа, перечитывая в двадцатый раз письмо и отыскивая какой-то особенный глубокий смысл в каждом его слове».

Это — прямая полемика с князем Андреем, которому родные *запретили жениться на Наташе*, а он не сумел сказать в ответ на запрещение счастья: *любовь победит все.*

Вот по всем этим причинам Наташу и смогла увлечь *пародия* на любовь, показавшаяся ей *оригиналом.*

Князь Андрей остановил жизнь Наташи,— но жизнь не может останавливаться.

И вот, в противовес образу неподвижности — полною противоположностью состоянию воспоминания — возникает образ бешеного движения! Эта сумасшедшая тройка, которая ждет Наташу, кони-звери знаменитого ямщика Балаги, в образе которого Толстой,— опять-таки, конечно, *полемически*, контрастно,— подчеркивает страстную влюбленность в безумие вихревого движения. Балага и есть образ движения — бессмысленного, праздного, но — движения!

Ведь и поведение Николая Ростова в сфере любви, этого ограниченного, такого примитивного в сравнении с Андреем Болконским, этого простака Николая, тоже полемически соотносится с поведением князя Андрея: готовность Николая на полный, окончательный, жестокий разрыв со своею матерью, которую он так беспредельно любит, из-за ее несогласия на его брак с Соней. Вот так, с такою же непримиримостью, должен был бы вести себя и князь Андрей в разговоре со своим непримиримым отцом,— потому что любовь непримирима.

Другой пример связи каждой сцены, каждого момента романа с другими сценами и моментами — сцена вечеринки у Бергов. Вполне может представиться, что эта сцена существует *сама по себе*, только для характеристики супругов Бергов: настолько эта глава художественно самоценна, завершена. Вполне может представиться, что эта глава, являясь целиком сатирической, имеет целью лишь новое изобличение ничтожества, самодовольства Берга, сделавшего карьеру и теперь уже вполне устроившегося на новой квартире, как радостно сообщает он Пьеру, приглашая его на свою вечеринку. Конечно, сатирическая тема этой главы значительна и сама по себе: это — та же тема, которая будет развита в «Смерти Ивана Ильича»: жизнь, ставящая своею единственною целью быть похожей, мещанская жизнь, которая хочет только одного: быть *такою же*, как жизнь более высокого круга, или, во вся-

ком случае, быть *не хуже других, как у всех.* Удивительно своею сатирической неожиданностью замечание Толстого: «Все было, как у всех, особенно похож был генерал...» Как может генерал быть похож на генерала, если он и есть генерал?

При всей самоценности этой главы в ней есть и нечто, уже никак не могущее быть до конца понятым только само по себе.

Вера Берг, которая делает все, что в ее силах, для того, чтобы ее вечер был похож на все подобные вечера, «занимает гостей». Заметив внимание князя Андрея к Наташе, она «нашла, что на вечере, на настоящем вечере, необходимо нужно, чтобы были тонкие намеки на чувства, и, улучив время, когда князь Андрей был один, начала с ним разговор о чувствах вообще и о своей сестре».

Разговор Веры с князем Андреем кажется всего лишь болтовней о «чувствах», да он и является всего лишь светской causerie для Веры,— не более. Но прислушаемся к содержанию ее болтовни.

«— Как вы полагаете? — с тонкой улыбкой говорила Вера.— Вы, князь, так проницательны и так понимаете сразу характер людей. Что вы думаете о Натали... может ли она так, как другие женщины (Вера разумела себя), один раз полюбить человека и навсегда остаться ему верною? Это я считаю настоящею любовью. Как вы думаете, князь? ...в наше время,— продолжала Вера...— девушка имеет столько свободы, что le plaisir d'être courtisée [1] часто заглушает в ней истинное чувство. Et Nathalie, il faut l'avouer, y est très sensible» [2].

По своей внутренней, объективной сущности, от понимания которой сама Вера, конечно, очень далека,— это не только болтовня. Тут по сути заключен намек на всю предстоящую историю любви и разрыва князя Андрея с Наташей. Все, что болтает Вера,— и верно и неверно.

Ведь Наташа и в самом деле как будто не способна быть постоянной в любви. Ведь вот «изменит» же она князю Андрею для Анатоля! Верно и то, что Наташа любит нравиться. Получается, что Толстой считает положительным свойством женщины непостоянство в любви и от-

---

[1] Удовольствие иметь поклонников.

[2] И Натали, надо признаться, на это очень чувствительна.

рицательным — постоянство. Он иронизирует над «постоянством любви» Веры; в ходе романа он положительно противопоставляет непостоянство Наташи — постоянству Сони.

Но правота Веры — лишь внешняя правота. Князь Андрей должен был бы и верить и не верить болтовне Веры.

Мы знаем по эпилогу, как Наташа верна в любви. Мы знаем это даже по самой «измене» Наташи князю Андрею. Ведь сама ее «неверность», вся эта ее детская, фантастическая, *оперная* (недаром увлечение Анатолем разгорелось у Наташи во время оперного представления, над искусственностью, неестественностью которого вдоволь насмехается Толстой) история с таинственным бегством из дома, романтическим похищением,— сама «измена» Наташи является оборотною стороною ее страстной требовательности в любви, ее безудержного стремления к любви абсолютной, не знающей никаких ограничений, никаких условий, оговорок, отсрочек, неспособной понять их. И недаром Пьер будет у нее под башмаком и вместе с тем его желания будут для Наташи законом; недаром она будет так деспотически ревнива. Вот уж к Наташе-то вполне применимо русское: «Коль любить, так без рассудку...» В безрассудной готовности Наташи даже на разрыв с матерью и отцом,— как и в готовности к этому Николая из-за любви к Соне (вот она, *ростовская порода*!) — есть опять-таки контрастная перекличка с уступкой князя Андрея своему отцу.

Так в болтовне Веры о Наташе заключается какое-то предупреждение князю Андрею, хотя самой Вере это, конечно, и в голову не приходит. Жизнь может порою предупреждать о чем-то серьезном не только голосами умных людей, но и голосами глупых Вер.

Приведем еще один из примеров перекличек, *соотнесенности всего со всем* в «Войне и мире».

Пьер говорит княжне Марье о своей любви к Наташе и о том, что теперь невозможно сделать Наташе предложение; так недавно, всего несколько месяцев назад, умер ее жених.

«— Ну, вот,— продолжал он, видимо сделав усилие над собой, чтобы говорить связно.— Я не знаю, с каких пор я люблю ее. Но я одну только ее, одну любил во всю мою жизнь и люблю так, что без нее не могу себе пред-

ставить жизнь. Просить руки ее теперь я не решаюсь; но мысль о том, что, может быть, она могла бы быть моею и что я упущу эту возможность... возможность... ужасна».

Вот *так*, и только так, надо просить руки Наташи, ужасаясь одной лишь мысли об опасности *упустить возможность*, потерять *это* мгновение. Понимая всю несообразность, всю невозможность домогаться сейчас руки Наташи, Пьер все-таки делает это. Он отбрасывает прочь все условия, все ограничения, все невозможности. Да, в Пьере, конечно, неизмеримо больше *непосредственной силы жизни*, чем в Андрее, и это роднит его с Наташей, делает такою естественной, необходимой их близость. Он любит так, как любит Наташа. И, конечно, Пьер только ее одну и любил во всю свою жизнь, сам того не зная, или не совсем, или не всегда зная. И Наташа тоже тянулась к нему,— еще с того дня, когда праздновались ее именины, еще девочкой.

Другой пример контрастной переклички мотивов.

Пьер и Наташа, в сущности, уже *объяснились*, при посредстве княжны Марьи, друг с другом; им обоим уже стало ясно, что они будут мужем и женою.

Пьеру необходимо уехать по делам на два месяца в Петербург. Он прощается с Наташей.

«— Прощайте, граф,— сказала она ему громко.— Я очень буду ждать вас,— прибавила она шепотом.

И эти простые слова, взгляд и выражение лица, сопровождавшие их, в продолжение двух месяцев составляли предмет неистощимых воспоминаний, объяснений и счастливых мечтаний Пьера. *«Я очень буду ждать вас...* Да, да, как она сказала? Да, *я очень буду ждать вас»*.

Толстой дважды выделяет курсивом слова «я очень буду ждать вас» — не только из-за значительности этих слов для Пьера, но и потому, что тут есть противопоставленность тем словам, которые — тоже при прощании — Наташа сказала князю Андрею: «Не уезжайте». Два прощания. При первом — Наташа боится душевной бездейственности, ненаполненности, предстоящего ожидания, предчувствуя пагубность такого ожидания для любви. При втором прощании,— в словах: я *очень* буду ждать вас,— выражено прямо противоположное: душевная действенность, полнота, чувство необходимости этого ожида-

ния. *Это* ожидание не только не может уменьшить,— оно может лишь увеличить силу любви.

Но и тут Наташа *не удержалась*! И тут она осталась верна своей натуре. В конце разговора с княжной Марьей, разговора, как бы *заменяющего* разговор с Пьером:

«Они помолчали.

— Только для чего же в Петербург! — вдруг сказала Наташа, и сама же поспешно ответила себе: — нет, нет, это так надо... Да, Мари? Так надо...»

Нельзя не услышать здесь — и в содержании, и во всей ритмической и интонационной окраске, и прямом повторении некоторых слов,— контрастного сопоставления. Вспомним: «Це-лый год! — вдруг сказала Наташа, теперь только поняв то, что свадьба отсрочена на год.— Да отчего ж год? Отчего ж год?..» — «Только для чего же в Петербург! — вдруг сказала Наташа...» Можно предположить, что и сама Наташа, должно быть, неосознанно, почувствовала эту «реминисценцию»: вот почему она «сама же поспешно ответила себе: — нет, нет, это так надо...» И, конечно, если бы сейчас потребовался «це-лый год» ожидания, то Наташа стала бы *очень ждать*. Да, есть действенное и есть бездейственное ожидание.

Даже «мелкие» детали у Толстого существуют не *сами по себе*, а обретают свое полное значение лишь в соотнесении. В оперном театре, в ложе, Наташа замечает Бориса Друбецкого, Жюли и Анну Михайловну. «В ложе их стояла та атмосфера — жениха с невестой, которую так знала и любила Наташа». В этих словах — «знала и любила Наташа» — опять-таки заключена полемика с князем Андреем, так неожиданно и неоправданно лишившим Наташу «атмосферы жениха с невестой» — атмосферы, уже ставшей для Наташи воздухом ее жизни.

Наташа «чувствовала себя почти влюбленной в эту такую красивую и такую добродушную женщину» — Элен. Влюбленность Наташи в Элен, ее восприятие Элен как «красивой и добродушной» есть не что иное, как проявление разгорающейся влюбленности Наташи в брата Элен; он тоже красивый и добродушный человек. И эта влюбленность в Курагиных Пьера и Наташи — тоже одна из форм переклички, одно из указаний на внутреннюю близость Наташи и Пьера, на их душевное родство: жадность к жизни, страстность, любовь к красивому, простодушная доверчивость...

КРУШЕНИЕ ВСЕХ НАДЕЖД

Так в жизнь князя Андрея приходит новое, третье — и самое горькое, самое полное по своей безнадежности разочарование; теперь уже ничто не может дать ему стимула к жизни; теперь-то уже окончательно наступает доживание, только доживание; князь Андрей являет собою образ полностью разочарованного — во всем разочарованного человека. Единственный живой интерес, испытываемый им теперь,— это месть Курагину. Он занят обдумыванием способов устройства такой дуэли, которая не могла бы компрометировать графиню Наталью Ильиничну Ростову, разыскиванием Анатоля, который прячется от него. Андрей Болконский возвращается к военной службе, но уже без всяких мечтаний: он просто поступает на службу, потому что человек должен что-то делать. Разрыв с Наташей после случившегося решен им бесповоротно, сам собою, даже без каких бы то ни было размышлений об этом. Ему просто в голову не может прийти мысль о возможности «понять», «простить», «забыть». Таков, каков он есть, с его самолюбием, князь Андрей и не может поступать иначе.

Таким образом, в итоге развития романа на протяжении двух томов, до той его половины, которая посвящена событиям 1812 года, главные герои остаются обманутыми действительностью во всех надеждах. Преуспевают ничтожества: Друбецкие, Берги, Курагины. И князь Андрей, и Пьер, и Наташа — все они так или иначе — *жертвы Курагиных.* В Курагиных воплощается весь жестокий эгоизм, ложь окружающей действительности. Князь Василий берет в плен Пьера, чуть ли не насильно женит его на Элен. Элен заставляет Пьера дышать воздухом всей пошлости, коварства, тупости, грубости, прикрытой блеском утонченности «высшего общества». По-ипполитовски идиотически глупая; по-анатолевски грубо чувственная; по отцу — хитрая и расчетливая,— Элен представляет собою идеал «comme il faut», воплощение ума, остроумия и всех возможных высоких качеств в фальшивом обществе. Элен играет роль сводни, помогающей своему брату обмануть Наташу. Для Анатоля ничего не значит живая человеческая судьба, он *не видит* людей, он — такое же ничтоже-

ство и пустота, как и все Курагины: каждый из Курагиных — та или другая форма ничтожества.

Так на пороге 1812 года главные герои романа оказываются разбитыми, подавленными действительностью. В судьбе каждого из них раскрывается бездушие, бесчеловечность этой действительности. Действительность осмелилась взглянуть на Наташу Ростову — со всей редкой человеческой ценностью этой девушки, со всем богатством, красотой ее мира,— всего лишь как на предмет, существующий для удовольствия других. Действительность привела ее — Наташу Ростову! — к чувству пустоты жизни.

Итоги, к которым приходит Андрей Болконский после всех своих крахов и разочарований, его обобщающие мысли о сущности и законах окружающей действительности, выражены в едком, горьком раздумье после ссоры с отцом из-за отношения отца к княжне Марье.

«Так это должно быть!» — думал князь Андрей, выезжая из аллеи Лысогорского дома.— «Она, жалкое невинное существо, остается на съедение выжившему из ума старику. Старик чувствует, что виноват, но не может изменить себя. Мальчик мой растет и радуется жизни, в которой он будет таким же, как и все, обманутым или обманывающим. Я еду в армию, зачем? — сам не знаю, и желаю встретить того человека, которого презираю, для того, чтобы дать ему случай убить меня и посмеяться надо мной!»

Нелепые законы нелепой действительности — в том, что одни заедают жизнь других; одни обманывают других. Вот и все. «И прежде были все те же условия жизни, но прежде они все вязались между собою, а теперь все рассыпалось. Одни бессмысленные явления, без всякой связи, одно за другим представлялись князю Андрею».

Прежде связь явлений у князя Андрея была или иллюзорной: честолюбивые мечтания, увлечение Наполеоном, «жизнь только для себя», увлечение Сперанским; или возникал перед ним облик настоящей жизни и терялся, оставляя после себя горькую насмешку. Теперь же нет *никакой* связи. Может быть, только и есть на свете жестокость и обман, а все *настоящее* лишь мечта, призванная только смягчать зло действительности? Может быть, и нет никакой человеческой связи, и все бессмысленно существует отдельно одно от другого, и неле-

но искать, утверждать какую бы то ни было связь? И, может быть, нет высокого неба, а есть только низкий, давящий, тупой потолок, об который и следует разбить себе голову, хотя бы в нелепой дуэли с ничтожным самодовольным дураком?

ВЕЛИЧИЕ ЖИЗНИ И ВЕЛИЧИЕ СМЕРТИ

Только эпоха 1812 года и смогла вывести героев из их состояния неверия в жизнь; только она одна и смогла *поднять над ними небосвод*, поднять их к настоящей, высокой жизни; только она смогла дать им и личное счастье.

Мир *замкнут*, узок, непроницаем, все поиски выхода, приложения своих сил к чему-то большому — напрасны: такова истина действительности, открывшаяся перед героями. Это и осталось бы для них единственной истиной, если бы не чудо 1812 года, утвердившее веру героев в то, что великое *есть*, что есть целое, есть единое, есть любовь в мире, есть небосвод, объединяющий всех людей.— *Правда, верь* этому! — сказало им героическое время, подтвердив и Наташино стремление к полету. Таков ход поэтической мысли автора «Войны и мира». И такова его скорбь о том, что целое и общее является людям лишь на мгновение,— хотя бы и на великое историческое мгновение,— да к тому же отягощенное жестокостью войны...

Для Андрея Болконского счастье явилось лишь в виде образа *возможного* счастья. Но все же он пришел — пусть так поздно! — к пониманию Наташи; все же он *вернул любовь* в свою жизнь — хотя бы и в самом конце жизни. Это *возвращение любви* — обретение, завоевание любви явилось следствием того, что Андрей Болконский нашел свое место в жизни, в героическом общенародном действии.

В отличие от Пьера, который нашел в героической эпохе захватывающее, цельное счастье жизни,— у Андрея Болконского даже и радость обретения своего места в жизни народа, своего участия в целом сплетена с горечью. Только встреча с Наташей в Мытищах, после смертельного ранения, даст князю Андрею чувство счастья. Это чувство счастья любви к Наташе и любви к жизни придет как *следствие* Бородина. Поэтому и горькие мысли князя Андрея накануне Бородинского сражения нельзя считать

безнадежными, как говорится в упоминавшейся работе Я. Билинкиса. Да, мысли Андрея Болконского накануне Бородина окрашены горечью; вся его предшествующая жизнь кажется ему бессмысленною; и его любовь к Наташе представляется ему всего лишь жестокой насмешкой; любовь еще не вернулась в его жизнь, не завоевана им. Но в его жизни произошло новое, главное, решающее: он увидел *связь явлений*, он увидел связь между *моим* и *общим*. Тут безнадежности уже нет места.

Решающее изменение во всей жизни, во всем мышлении, во всем характере отношения к действительности Андрея Болконского сказалось, прежде всего, в том, что если в период первой войны с Наполеоном *тушинское* начало только бессознательно чем-то привлекало его, но казалось непонятным в своей обидной непритязательности, незаметности, непризнанности,— то теперь Андрей вполне сознательно сам переходит на *тушинскую* позицию. Здесь, в бородинской ситуации, образ Тушина *повторяется* в образе Тимохина. Почему понадобилось дублирование образа — единственный случай у Толстого простого повторения одного характера в другом, точнее просто даже изменения фамилии по сути одного и того же персонажа? (Кстати, даже и в измененной фамилии как будто подчеркивается преемственность персонажей: начальная буква, окончание повторяются в обеих фамилиях.) Почему не мог оказаться под начальством князя Андрея *сам* Тушин, а не Тимохин? Мог же Тушин и не выбыть из строя по инвалидности. Может быть, потому Тушин заменен Тимохиным — или, точнее, *представлен* Тимохиным,— что была бы какая-то нарочитость, авторский наставительно-указательный палец, если бы *тот же самый* Тушин оказался теперь под начальством Андрея Болконского? Впрочем, Толстой не боится указательного пальца. А может быть, для того понадобилось это *как бы* введение нового персонажа, чтобы показать, что таких Тушиных, Тимохиных — *много*, они и есть основа, на которой все держится?

Если князя Андрея прежде неудержимо тянуло в «высокие сферы», так как ему казалось, что *там* делается история,— то теперь он пришел к пониманию того, что история делается тут, с такими Тушиными и Тимохиными, с народом. Об этом он и говорит Пьеру в их втором *большом* разговоре — накануне Бородина. «Поверь мне,—

сказал он,— что ежели бы что̀ зависело от распоряжений штабов, то я бы был там и делал бы распоряжения, а вместо того я имею честь служить здесь, в полку, вот с этими господами, и считаю, что от нас действительно будет зависеть завтрашний день, а не от них...»

От нас зависит ход исторических событий! Но ведь это и есть осуществление мечты Андрея — участвовать в деланье истории. Князь Андрей сливает себя с Тушиными и Тимохиными, со всеми рядовыми офицерами и солдатами,— с *народом*. Успех решающего исторического события, говорит Андрей Болконский, зависит от «того чувства, которое есть во мне, в нем,— он указал на Тимохина,— в каждом солдате». Как далеко ушел Андрей Болконский от того князя Андрея, который,— увы! — как и ничтожный Борис Друбецкой, видел во всех этих Тушиных и Тимохиных безликую массу, которую он — *он один*! — облагодетельствует своим гением и поведет их всех за собой — за собой одним!

Конечно, в этих предбородинских рассуждениях князя Андрея есть и толстовское, полемически заостренное преуменьшение или даже отрицание роли и значения «штабов», «приказаний» и т. д. Но художественная мысль Толстого завоевывает истину посредством полемического заострения добытой, найденной части истины. Понимание решающей роли народа в истории — вот истина, к которой вплотную подошла, до которой *доработалась* мысль автора «Войны и мира». Это явилось подвигом новаторской художественной мысли Толстого.

Личное, мое, на котором настаивал князь Андрей в свой *богучаровский* период, как на единственном возможном смысле и цели жизни,— теперь, в *бородинский* период, сливается для него с *общим, становится* общим. Он говорит Пьеру: «Французы разорили мой дом и идут разорить Москву, оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду... убивают моих детей, моего отца...» *Мой* дом — вся страна. Все, что происходит в общей жизни народа,— стало *моим* для князя Андрея.

Эпоха 1812 года разрушила преграды между князем Андреем и людьми. «Он весь был предан делам своего полка, он был заботлив о своих людях и офицерах и ласков с ними. В полку его называли *наш князь*, им гордились и его любили». Подобно этому, Пьера солдаты назовут: «наш барин».

Всю свою жизнь Андрей Болконский искал возможность участия в настоящем, большом и *естественном* действии, важном для жизни, для людей, сливающем в себе *мое* и *общее*. И он пришел к пониманию того, что возможность такого действия — только в единении с народом, только тогда, когда вместе с народом можно сказать: ход истории *зависит от нас*. Тут раскрывается активная, а не пассеистско-фаталистическая сторона толстовского героя, толстовского отношения к действительности.

Андрей Болконский становится *кутузовским* человеком, и даже то, что он отказался от чести служить в адъютантах у Кутузова, а нашел свое место *внизу*, в непосредственном слиянии с теми, кто *творит жизнь*, в *непосредственном действии*, тоже является выражением *кутузовского* начала жизни.

Горечь, окрашивающая мысли и чувства князя Андрея,— несмотря на то что он нашел наконец свое место в действительности,— объясняется не только скорбью об утрате Наташи, но и тем, что ни Толстой, ни его герои ни на минуту не могут забыть *условность* обретения идеала; не могут забыть о том, что это обретение реально связывается все же с *войной*, о которой князь Андрей говорит: «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни...» Принимая всем своим существом «страшную необходимость» этой войны и выводя отсюда, со свойственной ему беспощадностью мысли, все страшные и жестокие выводы, князь Андрей, вместе с тем, проклинает войну. «Военное сословие самое почетное. А что́ такое война, что́ нужно для успеха в военном деле, какие нравы военного общества? Цель войны — убийство, орудия войны — шпионство, измена и поощрение ее, разорение жителей, ограбление их или воровство для продовольствия армии; обман и ложь, называемые военными хитростями; нравы военного сословия — отсутствие свободы, то есть дисциплина, праздность, невежество, жестокость, разврат, пьянство. И несмотря на то, это — высшее сословие, почитаемое всеми. Все цари, кроме китайского, носят военный мундир, и тому, кто больше убил народа, дают бо́льшую награду...»

Князь Андрей утверждает необходимость сделать все, самые последовательные, идущие до конца, выводы из требований войны, если сама она представляет собою страшную, но справедливую необходимость и вместе с тем

выражает отвращение и ненависть к войне, презрение к культу войны.

И есть еще важнейшая причина горечи и едкого озлобления Андрея Болконского. Его озлобление — не только против иноземного врага, но и против *верхов*, властвующих над народом, над Тушиными и Тимохиными. Верхи, говорит князь Андрей, «не только не содействуют общему ходу дел, но мешают ему. Они заняты только своими маленькими интересами.

— В такую минуту? — укоризненно сказал Пьер.

— *В такую минуту*,— повторил князь Андрей,— для них и это только такая минута, в которую можно подкопаться под врага и получить лишний крестик или ленточку... И хочешь, я тебе скажу, что, чтó бы там ни было, чтó бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, чтó бы там ни было, мы выиграем сражение!

— Вот, ваше сиятельство, правда, правда истинная,— проговорил Тимохин,— что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку пить: не такой день, говорят».

Мы,— Тимохины, солдаты,— мы выиграем сражение *вопреки* верхам: таков прямой и ясный смысл слов Андрея Болконского. Главный представитель «верхов» — государь император — сосредоточивает в своем лице всех тех, кто «не только не содействуют общему ходу дел, но мешают ему», тех, кто в *такую* минуту «заняты только своими маленькими интересами»,— всех тех, кто *путают* «там вверху». Недаром Толстой уделяет столько внимания анализу многочисленных «партий», образовавшихся в высшем командовании армии в связи с пребыванием при армии государя: эти партии и представляют собою беспорядок абсолютистского порядка — беспорядок, вытекающий из борьбы маленьких, корыстных, честолюбивых, эгоистических интересов; эти партии и представляют тех, кто путают «там наверху». Национальная необходимость, серьезность и суровость общенародного дела потребовала удаления государя из армии под благовидным предлогом.

Так наиболее полное слияние Андрея Болконского с *общим народным, единым* целым одновременно оказывается и наиболее полным, ясным и острым пониманием разъединения, разделения нации на два лагеря — тех, кто *вверху*, и тех, кто *внизу*. Главы, посвященные Бородину, являются и в этом смысле кульминационными.

Тема *единения*, торжества *общего* достигает в этих главах своего апогея. И вместе с тем развивается тема разделения внутри нации. «Война и мир» поэтизирует народное единение и именно поэтому обнажает разъединение «верхов» и «низов». К этому со всею неизбежностью приводит Толстого *мысль народная*.

У Пьера, испытывающего в момент Бородина те же мысли и чувства, что и князь Андрей, именно в бородинских главах появляется особое понятие: *они* — солдаты, ополченцы, народ,— возникает особенно острое сознание того, что только *они* и являются истинными выразителями общего — мира, что именно *они* и совершают историческое действие. Пьер восхищается их величием и самопожертвованием. Что себя жалеть теперь! — в этих словах Тимохина действительно выражено чувство, которое охватило всех участников эпического, исторического подвига. В таком самопожертвовании во имя общего, в таком отказе от себя Толстой видит истинное величие. Самопожертвование участников бородинского подвига — высший акт их сознательной, свободной, личной воли. *Такое* самоотречение есть высокий подъем личности, сознания своего личного достоинства (сравним рассуждения Пьера Безухова в «Декабристах» о росте сознания достоинства в народе), чувства свободной связи с великим целым. В этом небывалом подъеме чувства личного достоинства у солдат, ополченцев, отказывающихся от водки *в такой день* и надевающих на себя белые рубахи для того, чтобы предстать перед лицом смерти,— и сказалось торжественно-величавое сознание причастности к единому, объединяющему всех.

Есть глубокое различие между подавлением, или самоподавлением личного начала, всегда означающим усиление скрытого эгоизма именно потому, что он — скрытый, и — свободным, сознательным отказом от самой своей жизни во имя торжества общего. В первом случае — рабство. Во втором — свобода.

Полк, которым командует князь Андрей, находится под непрерывным огнем противника, не принимая прямого участия в наступательных действиях: такова особая военная задача полка. И только при недостаточном понимании самого хода художественной мысли автора «Войны и мира» можно сказать, что Андрей Болконский не принимает участия в Бородине. В. Шкловский пишет:

«На Бородино князь Андрей только рассуждает.

Для этого героя-аристократа Толстой в результате анализа, произведенного в романе, не нашел места в народной войне» [1].

Толстой как раз и произвел анализ, посредством которого глубоко обосновал необходимость и закономерность того, что Андрей Болконский нашел свое место в народной войне. Но, к сожалению, В. Шкловский не произвел анализа, подменив его схемой: *герою-аристократу нет места в народной войне.*

Не только в Бородинском сражении, а и во всем предшествовавшем периоде народной войны достаточно ясно, что Андрей Болконский,— *наш князь*, как любовно и уважительно называют его солдаты и офицеры,— нашел свое, достойное себя, место в народном героическом действии. Он именно *действует*, а не только рассуждает. *Не рассуждать* же он не может,— он не Николай Ростов.

Органическое участие князя Андрея в народной войне сломало его аристократическую замкнутость, открыло его душу для простого, естественного, непосредственного. И именно это помогло ему понять Наташу, понять свою любовь к ней и ее любовь к нему.

В. Шкловский утверждает: «Смерть сопровождается изменением отношений Андрея к жизни. Происходит новое раскрытие состояния Андрея. Первый раз, на Аустерлице, умирающий Андрей прощался с суетными мечтами о славе; здесь он прощается с самыми главными ощущениями жизни — перестает понимать ее смысл» [2]. Мы еще раз убеждаемся в том, что литературоведом, к сожалению, не произведен анализ; это помешало ему понять смысл, содержание и всего образа, и финала жизни Андрея Болконского. Думается, что недостаточное внимание В. Шкловского к героям романа, как к индивидуально-своеобразным личностям и к анализу их переживаний, объясняется его общим неверным, *иллюстративным* подходом к произведению Толстого.

«У Толстого,— пишет В. Шкловский,— предметом описания является эпоха, развернутая в личной судьбе Андрея и Наташи. История их отношений вымышлена, изобретена, построена, но так, чтобы вскрыть сущность эпохи

---

[1] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 268.

[2] Там же, стр. 277.

через показ человеческих характеров, во всех их противоречиях»[1].

Однако личные судьбы, отношения, характеры являются в «Войне и мире» таким же «предметом описания» (если употреблять это не очень удачное выражение), как и эпоха. Тут у Толстого две формы проявления единого, полное их равноправие, а не превалирование того или другого. У Шкловского же изображение эпохи, исторических событий фактически противопоставляется личной сфере: «эпоха» — нечто данное художнику, а личная сфера — это область «изобретения», «построения», иными словами — художественного вымысла; получается нечто вроде разделения романа на историографию и собственно художественное творчество. Последнее, по существу, относится В. Шкловским лишь к сфере личных отношений, судеб, характеров персонажей. Эта личная сфера, таким образом, выглядит чем-то вроде «неофициальной части», служащей иллюстрацией к докладу на историческую тему. Но при таком понимании и эта «неофициальная часть»,— то, что В. Шкловский называет «вымыслом», «изобретением», «построением»,— тоже не может являться *художественной. Художественное* не может быть *средством для* «вскрытия» чего-то, ему внеположного. Выключение исторической части из сферы художественного «вымысла», «изобретения», «построения», противопоставление «исторической части», как некоего «описания»,— «изобретению» означает наивно-историческое восприятие художественного произведения.

Личные судьбы и характеры героев создаются не *для* того или другого «предмета описания», а рождаются органически в творческом акте художника, появляясь на свет вместе с художественной идеей, которую они несут в себе и которая находит свое выражение во всех элементах произведения. В художественном произведении каждый компонент существует и для себя самого, и для любого другого компонента, и для всего целого. Делить же произведение на две части: «предмет описания» и то, что «выдумывается», «изобретается» для «вскрытия» этого «предмета»; делить исторический роман на две части — собственно история и вымысел — значит рассматривать

---

[1] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 277.

художественный вымысел как иллюстрацию истории. Такой подход неизбежно влечет недостаточно внимательное отношение к сфере личных судеб и отношений героев. В «Войне и мире» личная сфера не иллюстрирует историю, а вместе с изображением исторических событий свободно проявляет единую художественную идею произведения.

Вследствие недостаточного внимания к личной сфере, судьбам, характерам, переживаниям — и становится возможным утверждение В. Шкловского о том, что «смерть сопровождается изменением отношений Андрея к жизни»: он «прощается с самыми главными ощущениями жизни — перестает понимать ее смысл».

Однако смерть не может «сопровождаться» изменением отношений к жизни по той простой и довольно печальной причине, что смерть исключает жизнь; следовательно, смерть исключает и возможность «изменения отношений к жизни». У В. Шкловского тут словесная неточность. Он употребил слово *смерть* в смысле *умирания*, которое действительно может сопровождаться изменением отношений к жизни. Словесная неточность, как известно, всегда свидетельствует о неточности мысли. В. Шкловский не произвел анализа процесса умирания героя. Он не видит, что у Толстого изображен именно процесс, со своими фазами развития.

Близость смерти обострила страстную любовь к жизни в Андрее Болконском. Именно тогда, когда он вплотную подошел к пониманию великого смысла жизни, к нему подкралась смерть.

«Неужели это смерть? — думал князь Андрей, совершенно новым, завистливым взглядом глядя на траву, на полынь и на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика. Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...»

Лежа на земле около перевязочного пункта, князь Андрей, смертельно раненный, думает: «Отчего мне жалко было расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю».

После этого идет сцена в госпитальной палатке. Князя Андрея охватывает чувство любви к Анатолю Курагину, у которого ампутировали ногу, и ко всем людям.

«Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями».

В этом и заключен ответ на вопрос о том, *чего не понимал* князь Андрей в жизни. Он не понимал любви.

Чувство любви к людям, открытости для жизни и для людей, овладевшее князем Андреем, может быть аналитически «разложено» на составные элементы. И, конечно, мы увидим тут христианский мотив любви ко всем, жалость и всепрощение. Но увидим и иное.

Ведь Анатоль Курагин и в самом деле заслуживает сострадания — не отвлеченного, а настоящего, человеческого. Жизнь Анатоля, с ее грехами и заблуждениями, все же получила хотя бы некоторое моральное оправдание. Он, Анатоль, в силу особенностей своего характера, по всей своей натуре не мог делать карьеру, искать местечка «поближе к солнцу», подальше от опасности, подобно многообразным Борисам Друбецким. И если тогда, когда шла обыкновенная, «светская» война с Наполеоном, старик Болконский презирал Анатоля за то, что тот не на фронте, а только «числится»,— то в народной войне и Анатолю все же нашлось свое место, и не «вверху», не в адъютантском уюте, а в прямом действии, в открытом бою. О, конечно, это произошло не в силу каких-либо патриотических идей Анатоля,— вот уж в чьей голове нет и не может быть каких бы то ни было идей! Но это все же произошло вследствие именно тех черт натуры Анатоля, за которые его порицал князь Василий, за которые его не любила Анна Павловна Шерер, обожавшая его брата и сестру. И вот теперь они, враги,— князь Андрей Болконский и князь Анатоль Курагин,— сближены в великом народном испытании, в народной беде. Оба они так или иначе, а приобщены к исторической жизни народа. Так в реальной художественной логике романа чувство любви и прощения, возникающее у Андрея к Анатолю, имеет причиной народное историческое действие, народную борьбу, народное единение. Есть воинское братство. И люди забывают «перечень взаимных болей, бед и обид». Критерий *действия* является главным реальным критерием автора «Войны и мира»,— что́ бы ни говорили те критики и теоретики, которые считают главным в толстовском творчестве «диалектику души», отвлеченную от социального действия.

Чувство любви к людям, захватившее Андрея Болконского, подготовлено всем его участием в общенародном деле. И именно это новое чувство полной открытости для

людей, способность понять их, со всеми их заблуждениями, и обусловило возвращение или обретение настоящей любви князя Андрея к Наташе, которое и составляет содержание следующего, *послебородинского* фазиса жизни — или умирания князя Андрея. Это — *мытищинский* фазис.

Открывшаяся князю Андрею способность широко и любовно понимать людей сделала возможной его настоящую, широкую, человечную, лишенную эгоизма, любовь к Наташе.

Это означает одно из глубоких проявлений неразрывной связи общего и личного в «Войне и мире». Любовь к Наташе поистине была *завоевана* Андреем Болконским в битве. «И он живо представил себе Наташу не так, как он представлял себе ее прежде, с одною ее прелестью, радостною для себя; но в первый раз представил себе ее душу. И он понял ее чувство, ее страданья, стыд, раскаянье. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею».

Душа человека, участвовавшего в высоком и общем, сама становится высокой и открытой для понимания всех.

И вот сама Наташа — как образ страдающей, но живой и счастливой любви — возникает перед Андреем. Она целует его руку, чуть дотрогиваясь до нее губами.

«— Простите! — сказала она шепотом, подняв голову и взглядывая на него.— Простите меня!

— Я вас люблю,— сказал князь Андрей.

— Простите...

— Что́ простить? — спросил князь Андрей.

— Простите меня за то, что́ я сде... лала,— чуть слышным прерывным шепотом проговорила Наташа и чаще стала, чуть дотрогиваясь губами, целовать руку.

— Я люблю тебя больше, лучше, чем прежде,— сказал князь Андрей, поднимая рукой ее лицо, так чтоб он мог глядеть в ее глаза.

Глаза эти, налитые счастливыми слезами, робко, сострадательно и радостно-любовно смотрели на него. Худое и бледное лицо Наташи с распухшими губами было более чем некрасиво, оно было страшно. Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны».

Любовь князя Андрея к Наташе стала больше, лучше, она связалась теперь у него с той любовью людей друг

к другу, которая должна наступить на свете и которую Андрей Болконский и открыл в себе, приобщившись к миру, к жизни миром.

В Ярославле сначала еще продолжается мытищинский, а затем наступает третий, *ярославский* фазис умирания Андрея Болконского, перекликающийся с первым, пережитым непосредственно после ранения,— но отличающийся наступившей сейчас полною, совершенною отчужденностью от жизни; тогда, сразу после ранения, уже началась эта отчужденность; она была оборвана встречей с Наташей — с любовью, с жизнью. Толстой в этом своем анализе эволюции души умирающего князя Андрея вновь противопоставляет *божескую* любовь — *человеческой,* земной любви, как будто вновь решает: какая из них является истинной любовью?

Когда Андрей Болконский «очнулся после раны и в душе его, мгновенно, как бы освобожденный от удерживавшего его гнета жизни, распустился этот цветок любви вечной, свободной, не зависящей от этой жизни, он уже не боялся смерти и не думал о ней.

Чем больше он, в те часы страдальческого уединения и полубреда, которые он провел после своей раны, вдумывался в новое, открытое ему начало вечной любви, тем более он, сам не чувствуя того, *отрекался от земной жизни. Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнию. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни* и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая, когда у нас нет любви, стоит между жизнью и смертью...

...Но после той ночи в Мытищах, когда в полубреду перед ним явилась та, которую он желал, и когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами, *любовь к одной женщине* незаметно закралась в его сердце и опять *привязала его к жизни»* (курсив мой.— *В. Е.*).

Но смерть делает свое дело. И наступает то состояние князя Андрея, которое Наташа назвала: *это сделалось с ним.* «Это была та последняя, нравственная борьба между жизнью и смертью, в которой *смерть одержала победу.* Это было неожиданное сознание того, что он еще дорожил жизнью, представлявшеюся ему в любви к Наташе,

и последний, покоренный припадок ужаса перед неведомым...

...«Любовь? Что такое любовь?» думал он.

«Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь» (курсив мой.— *В. Е.*).

И вот, когда кончается у князя Андрея эта, *человеческая, земная* любовь, которая *есть жизнь* и которая *мешает смерти*; когда ее место занимает *божеская* любовь, о которой сказано: «Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнию»,— вот тогда и наступает то состояние умирающего, о котором Наташа говорит княжне Марье: это сделалось с ним.

Какая любовь — божеская или человеческая истиннее, лучше?

Думается, что этого не знает сам Толстой. Но он знает, что божеская любовь — *не для жизни.* Она — для смерти. *Человеческая* любовь, включающая в себя любовь к *одному* человеку, любовь к женщине, есть *жизнь.* Она *мешает смерти.* И легче умереть, когда ее нет.

Толстого всегда мучила мысль о неизбежности смерти; особенная сила этих его мучений была связана с особенным изобилием в нем жизненных сил. И как это ни обидно для Толстого,— а нельзя же не видеть, нельзя не сказать, что его «божеская» любовь, настолько облегчающая умирание, что человек даже не замечает перехода от жизни к смерти,— как это произошло с князем Андреем,— есть, в сущности, не что иное, как обезболивающее средство, что-то вроде моральной гигиены умирания, предсмертная психотерапия... Величие смерти Андрея Болконского — не в этих, самых последних днях его умирания, не в этой его отрешенности от всего живого, земного. Величие его смерти — это величие его жизни,— высокой жизни с ее высокими исканиями, высокими требованиями к себе и к миру.

ЗВЕЗДА 1812 ГОДА

В фигуре Пьера Толстой более рельефно, чем в фигуре Андрея, воплотил свое стремление к созданию образа нового героя литературы, сменяющего «лишнего человека»,—

героя, который уже не чувствует себя и не является *лишним* в реальной действительности, деятельно связанного с народной жизнью.

Причинами того, что в «Войне и мире» состоялось прощание с дворянским героем предшествовавшей русской литературы и обозначились черты нового героя, являлись, с одной стороны, влияния 60-х годов, а с другой стороны — самый характер исторического материала, предоставившего возможность художнику развить тему участия личности в общенародном действии, тему отношений личности с народом, творящим историю.

Дружба Андрея Болконского и Пьера Безухова связана, как мы видели, с общностью их идейных устремлений. Рассмотренное нами внутреннее тождество разных периодов духовного развития двух героев объясняется, конечно, не скудостью идейно-художественного мышления писателя, который «не мог» начертать для Пьера и князя Андрея разные пути духовной эволюции. Это тождество объясняется, прежде всего, самою социальной реальностью. В самом деле, какие иные возможности могли открываться перед «умными и добрыми людьми» в обыкновенной, прозаической действительности, кроме «жизни для других», либерально-филантропической деятельности,— или «жизни для себя», вся задача которой сводилась к тому, чтобы не мешать другим, не связываться с карьерой в государстве, чуждом и враждебном всем жизненным интересам людей?

Так, увлечение масонством и реформами в своих поместьях у Пьера и является аналогом или эквивалентом увлечения Сперанским у князя Андрея. Мы видели, что Пьер и князь Андрей по-разному переживают и стадию эгоизма, «жизни для себя», и стадию увлечения ложным общим, которая для обоих является следствием потерь, крахов, разочарований в сфере личной жизни, той или другой ущербности этой сферы. Вся жизнь и того и другого, на любых ступенях их духовного движения до эпохи 1812 года, окрашена недовольством, чувством враждебности и лжи окружающей действительности. И, конечно, главным началом, объединяющим их, является стремление найти *настоящую деятельность*, связанную с коренными интересами людей, войти в общую, мировую жизнь, *реально осуществить свою человеческую сущность*, свою личность,— и понимание того, что это *самоосуществление* воз-

можно не в некоей умозрительной, духовно отвлеченной сфере, а лишь в настоящей социальной активности.

Одним из подтверждений того, что главным началом в идейных поисках Пьера и Андрея Болконского являются поиски настоящего социального действия, служит то, что они разочаровываются в либеральной деятельности: князь Андрей в Сперанском, Пьер в масонстве — по одной и той же причине: они убеждаются в бездейственности этой деятельности.

«В чаду своих занятий и увлечений Пьер, однако, по прошествии года, начал чувствовать, как та почва масонства, на которой он стоял, тем более уходила из-под его ног, чем тверже он старался стать на ней. Вместе с тем он чувствовал, что чем глубже уходила под его ногами почва, на которой он стоял, тем невольнее он был связан с ней. Когда он приступил к масонству, он испытывал чувство человека, доверчиво становящего ногу на ровную поверхность болота. Поставив ногу, он провалился. Чтобы вполне увериться в твердости почвы, на которой он стоял, он поставил другую ногу и провалился еще больше, завяз и уже невольно ходил по колено в болоте».

Оба, Пьер и Андрей, подавлены сознанием того, что они живут в царстве призраков, что все вокруг них — ненастоящее и они чувствуют себя самих ненастоящими.

Пьер видит фальшь масонской благотворительности, он видит в масонах «слабых и ничтожных людей. Из-под масонских фартуков и знаков он видел на них мундиры и кресты, которых они добивались в жизни. Часто, собирая милостыню и сочтя 20—30 рублей, записанных на приход, и большею частию в долг с десяти членов, из которых половина были так же богаты, как и он, Пьер вспоминал масонскую клятву о том, что каждый брат обещает отдать все свое имущество для ближнего; и в душе его поднимались сомнения, на которых он старался не останавливаться».

Пресловутое *служение ближнему*, над фальшью которого издевался князь Андрей в богучаровском споре, раскрывается перед Пьером во всем своем лицемерии. Пьер приходит к попытке переделать самое масонство: поставить его на путь *прямого политического действия*. Самый конфликт Пьера с масонами вызван его упорным стремлением к настоящей *деятельности*. Вернувшись из загра-

ничной поездки, Пьер выступает с речью в торжественном заседании ложи.

« — Любезные братья,— начал он, краснея и запинаясь и держа в руке написанную речь.— Недостаточно блюсти в тиши ложи наши таинства — нужно действовать... действовать. Мы находимся в усыплении, а нам нужно действовать». Это, трижды подчеркнутое *действовать!* — и является главным во всех стремлениях Пьера и князя Андрея. Это же было стремлением и самого Толстого в 60-х годах.

Пьер излагает перед братьями масонами целую политическую программу, смысл которой сводится к созданию системы такого действенного и мощного контроля со стороны масонского ордена над всеми правительствами в мире, который пресекал бы все злое, темное (ясно, что подразумевается: реакционное, мракобесное) и направлял бы деятельность правительств «ко благу человечества» (к прогрессу, свободе).

Так Пьер остается верным самому себе от момента своего появления в романе и до конца произведения, включая и главы «Декабристов»,— в своем стремлении к некоей радикальной политической и социальной деятельности. В «программе», излагаемой Пьером, есть, видимо, и отзвук утопического социализма, в частности учения Фурье о человеческих страстях. Развивая свою мысль о том, что теперь уже мало одного «проповедания» и что «нынче потребны для нас гораздо сильнейшие средства», Пьер говорит: «Теперь нужно, чтобы человек, управляемый своими чувствами, находил в добродетели чувственные прелести. Нельзя искоренить страстей; должно только стараться направить их к благородной цели, и потому надобно, чтобы каждый мог удовлетворять своим страстям в пределах добродетели...»

Как всегда у Толстого, любое идейное, теоретическое суждение того или другого персонажа невозможно передать в уста какого-либо другого персонажа: эти суждения всегда кровно связаны с индивидуальным обликом данного человека. Именно для Пьера характерен интерес к *страстям*, к *чувственной прелести*, в которой должна предстать добродетель. Невозможно представить себе Андрея Болконского излагающим подобные мысли.

«Братья масоны», разумеется, отвергают всю программу Пьера, усматривая ересь в самом его стремлении

к широкому общественному действию. Сам «благодетель», руководитель Пьера в масонстве, обвинил его в «иллюминатстве», которое «не есть чистое учение именно потому, что оно увлеклось общественной деятельностью и преисполнено гордости».

Конфликт с петербургскими масонами означает внутренний разрыв Пьера с масонством; после этого его пребывание в рядах ордена становится уже формальным.

«На Пьера опять нашла та тоска, которой он так боялся... Ему было все равно: Пьер ничто в жизни не считал делом большой важности...»

Далее происходит чрезвычайно интересное явление, довольно парадоксальное для Толстого.

«Благодетель», Иосиф Алексеевич, еще сохраняющий для Пьера моральный авторитет, сурово осудил Пьера за его стремление к *общественной деятельности* и вместо этого направил его на путь *нравственного самоусовершенствования.* Он дал ему совет: «первее всего следить за самим собою»; с этою целью он вручил ему тетрадь, в которую Пьер и должен вписывать «все свои поступки», анализировать борьбу добра и зла в своей душе.

Дневник Пьера нельзя читать без улыбки. Он весь, от начала до конца, пронизан дружелюбной, ласковой к Пьеру, но совершенно явной иронией над комической бесплодностью умозрительного, отвлеченного самоусовершенствования, заменяющего общественную деятельность. Внутренним комизмом проникнута обнаруживающаяся в дневнике полная беспомощность Пьера в борьбе со своими страстями, представляющая забавный контраст с его теоретическими рассуждениями о страстях, которые следует поставить на службу добродетели. Бесплодность борьбы Пьера со своими страстями подтверждает маниловский характер мечтаний о возможности «направить страсти к благородной цели» путем такого «нравственного самоусовершенствования», которое не связано с социальным действием. Дневник Пьера напоминает всем своим характером и даже стилем дневники самого Толстого в пору его молодости, являясь даже чем-то вроде самопародирования. Это подчеркивает серьезность для самого Толстого того вопроса, который сам собою возникает в связи с этим дневником: возможно ли моральное самоусовершенствование вне участия в социальной практике?

Стадия морального самоусовершенствования является

единственной, которую Пьер переживает без «переклички» со стадиями духовного пути Андрея Болконского; для князя Андрея характерен более практический склад; он по своей природе не способен увлечься отвлеченным самоусовершенствованием; и в этом — одно из свидетельств того, что Пьер по всему своему облику гораздо ближе Толстому, чем князь Андрей. Толстой иронизирует не над каким-то особым масонским видом самоусовершенствования: ничего специфически масонского в самоусовершенствовании Пьера нет,— недаром его дневник и перекликается с дневниками самого Толстого. Художественная логика романа, пафос которого заключается в утверждении активного социального действия как единственной настоящей основы духовного роста личности, порождает такое неожиданное явление, как ирония Толстого над личным самоусовершенствованием, подменяющим общественную деятельность.

Вся «моральная» работа Пьера над самим собою заканчивается... всего лишь возобновлением его супружеских отношений с Элен. Вся действительность призрачна; она открывает перед Пьером, как открывала и перед князем Андреем, только одну возможность: потонуть в ней, как в болоте.

Так Пьер и приходит к итогу: он опускается; он облачается в уютный халат, униформу обломовщины. «Ему стало в Москве покойно, тепло, привычно и грязно, как в старом халате»; он становится всего лишь «тем отставным добродушно доживающим свой век в Москве камергером, каких были сотни». Такова стадия *доживания* Пьера,— разнящаяся по форме, но аналогичная по содержанию соответствующей стадии князя Андрея.

«Как бы он ужаснулся, ежели бы семь лет тому назад, когда он только приехал из-за границы, кто-нибудь сказал бы ему, что ему ничего не нужно искать и выдумывать, что его колея давно пробита, определена предвечно, и что, как он ни вертись, он будет тем, чем были все в его положении. Он не мог бы поверить этому! Разве не он всей душой желал то произвести республику в России, то самому быть Наполеоном, то философом, то тактиком, победителем Наполеона? Разве не он видел возможность и страстно желал переродить порочный род человеческий и самого себя довести до высшей степени совершенства? Разве не он учреждал и школы и больницы и отпускал своих крестьян на волю?

А вместо всего этого, вот он, богатый муж неверной жены, камергер в отставке, любящий покушать, выпить и, расстегнувшись, побранить слегка правительство, член Московского Английского клуба и всеми любимый член московского общества. Он долго не мог помириться с той мыслью, что он есть тот самый отставной московский камергер, тип которого он так глубоко презирал семь лет тому назад.

Иногда он утешал себя мыслями, что это только так, покамест, он ведет эту жизнь; но потом его ужасала другая мысль, что так, покамест, уже сколько людей входили, как он, со всеми зубами и волосами в эту жизнь и в этот клуб и выходили оттуда без одного зуба и волоса...

«А может быть, и все те мои товарищи, точно так же, как и я, бились, искали какой-то новой, своей дороги в жизни, и так же, как и я, силой обстановки, общества, породы, той стихийной силой, против которой не властен человек, были приведены туда же, куда и я»...»

Так предвосхищается чеховская тема опускающегося человека, который бился, искал «какой-то новой, своей дороги в жизни» и оказывался побежденным «силой обстановки, общества»,— «той стихийной силой, против которой не властен человек».

Пьер приходит к полному отрицанию какого бы то ни было смысла и цели жизни, чего бы то ни было подлинно верного и ценного. У него остается его протест против лжи и обмана действительности, но вместе с тем Пьер понимает всю практическую бесплодность этого протеста.

«Все мы исповедуем христианский закон прощения обид и любви к ближнему — закон, вследствие которого мы воздвигли в Москве сорок сороков церквей, а вчера засекли кнутом бежавшего человека, и служитель того же самого закона любви и прощения, священник, давал целовать солдату крест перед казнью». Так думал Пьер, и эта вся, общая, всеми признаваемая ложь, как он ни привык к ней, как будто что-то новое, всякий раз изумляла его. «Я понимаю эту ложь и путаницу,— думал он,— но как мне рассказать им все, что́ я понимаю? Я пробовал и всегда находил, что и они в глубине души понимают то же, что́ и я, но стараются только не видеть *ее*. Стало быть, так надо! Но мне-то, мне куда деваться?» — думал Пьер. Он испытывал несчастную способность многих, особенно русских людей,— способность видеть и верить в возможность

добра и правды, и слишком ясно видеть зло и ложь жизни, для того чтобы быть в силах принимать в ней серьезное участие. Всякая область труда в глазах его соединялась со злом и обманом. Чем он ни пробовал быть, за что он ни брался — зло и ложь отталкивали его и загораживали ему все пути деятельности. А между тем надо было жить, надо было быть заняту. Слишком страшно было быть под гнетом этих неразрешимых вопросов жизни, и он отдавался первым увлечениям, чтобы только забыть их. Он ездил во всевозможные общества, много пил, покупал картины и строил, а главное, читал.

Он читал, и читал все, что̀ попадалось под руку, и читал так, что, приехав домой, когда лакеи еще раздевали его, он, уже взяв книгу, читал — и от чтения переходил ко сну, и от сна к болтовне в гостиных и клубе, от болтовни к кутежу и женщинам, от кутежа опять к болтовне, чтению и вину. Пить вино для него становилось все больше физической и вместе нравственной потребностью... Только выпив бутылку и две вина, он смутно сознавал, что тот запутанный, страшный узел жизни, который ужасал его прежде, не так страшен, как ему казалось...

Натощак, поутру, все прежние вопросы представлялись столь же неразрешимыми и страшными, и Пьер торопливо хватался за книгу и радовался, когда кто-нибудь приходил к нему.

Иногда Пьер вспоминал о слышанном им рассказе о том, как на войне солдаты, находясь под выстрелами в прикрытии, когда им делать нечего, старательно изыскивают себе занятие, для того чтобы легче переносить опасность. И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолюбием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. «Нет ни ничтожного, ни важного, всё равно: только бы спастись от нее, как умею!» — думал Пьер.— «Только бы не видать *ее*, эту страшную *ее*».

Здесь все носит особенно *личный* характер для самого Толстого.

Именно *толстовским* свойством мышления является умение видеть общепринятую, привычную ложь всегда как нечто *новое*, всякий раз как открытие,— толстовская вечная молодость души, дающая художнику несравненное могущество выводить все явления из обычного автоматизма

сознания, инерционного потока, поднимая их высоко перед всем миром, освещая светом своего изумления несправедливость, обман, бесчеловечность. Этим свойством Толстой наделяет обоих своих любимых героев — Пьера и Андрея Болконского. Они вновь и вновь перекликаются друг с другом: ведь и Пьер, изумляющийся тем, что священник, проповедующий прощение ближнего, давал целовать крест солдату перед казнью, мог бы сказать то же самое, что ему говорил накануне Бородина Андрей Болконский: «Как бог оттуда смотрит и слушает их!»...

Толстовские герои могут пытаться искать спасение от мучающего их сознания зла и пустоты жизни, от жестокой правды — в одурманивании себя, в забвении жизни, забвении правды. Но если Николай Ростов смог раз навсегда уйти от правды, то истинные толстовские герои обречены искать правду. Дурман рассеивается, и они, вновь и вновь, неотвратимо оказываются лицом к лицу с жизнью. «Только бы не видеть *ее*, эту страшную *ее*»,— жизнь; такими словами Толстой пишет — в разных своих произведениях — о *смерти*. Жизнь без правды, смысла и цели отождествляется со смертью,— людям страшно смотреть ей, жизни-смерти, в холодные, *даже не насмехающиеся,* пустые глаза.

Один из способов, применяемых Пьером для того, чтобы не видеть этих глаз, один из способов бегства от действительности: непрерывное чтение, сопровождаемое вином, когда и чтение и вино одинаково являются дурманом,— близок тому способу бегства от жизни, который применяет доктор Андрей Ефимыч Рагин из «Палаты № 6». Только бы не видеть *ее!* Только бы уйти от ответа на вопрос: что́ ты — именно ты — можешь и должен сделать для того, чтобы жизнь перестала быть ложью?

Свойством героя русской литературы является постоянное чувство своей, *личной* ответственности за все, что происходит в действительности. И если он одурманивает себя, как это делает Пьер, то не потому, что хочет уйти от главного, рокового вопроса, а потому, что не может уйти от этого вопроса и вместе с тем не может решить его. И Пьер и князь Андрей, каждый по-своему, пробуют возможность деятельности, и оба убеждаются в том, что она не заслуживает *серьезного участия* в ней. Ведь и Константин Левин тоже потому только и отрекается от участия в той общественной деятельности, в которой он мог

участвовать, вызывая строгое и наставительное обвинение в лености и эгоизме со стороны Сергея Ивановича Кознышева,— что Левин не хочет одурманивать себя никакою ложью, в том числе ложью либерализма.

Толстовский герой стремится к *настоящему* во всем: в любви так же, как в общественной жизни. А *настоящее* — это только то, что связано с естественными, жизненными потребностями людей. Все то, что не затрагивает сферу *этих* потребностей,— все это ложь, иллюзия, видимость жизни, такой же дурман, как вино («лучше уж от водки помереть, чем от скуки»)... Толстой и тут вырабатывает новую для литературы позицию, при которой критерием различения *настоящего* от *ненастоящего* является связь с тою жизнью, какою живут миллионы людей.

— *Куда мне деваться?* — в этом вопросе Пьера выражено самое характерное для толстовского героя: *мне, лично мне!* — некуда девать свою жизнь, нечем жить, если моя жизнь не связана с общим смыслом и целью!

Пьер — главный герой «Войны и мира»: это доказывается и всем его положением в романе. Он видит больше всех: он участвует в самом главном; именно *его* духовным опытом становится весь опыт Бородина; именно он оказывается в Москве во время оставления ее жителями и вступления войск Наполеона; именно он переживает все испытания и торжество народа и прямо, непосредственно связывается с самим существом народной жизни, о чем и говорят главы, посвященные пребыванию Пьера в плену.

И именно над Пьером *восходит звезда 1812 года*, предвещая и необычайные беды, и необычайное счастье. Как бы ни прояснились жизнь и любовь в душевном мире умирающего Андрея Болконского,— все же их свет разгорелся над тьмой смерти, исполняющей свое дело. А над Пьером Безуховым поднялась эта удивительная звезда — для жизни, только для жизни!

Следует вглядеться пристальнее в эту звезду. Беды и торжество она предвещает и всему народу,— и Пьеру, лично Пьеру. Его счастье, его торжество неотрывно от торжества *народного*. С образом этой звезды сливается для Пьера образ Наташи.

Лирическая связь образа Наташи с образом звезды, вставшей над Пьером, достигается тем, что Пьер смог по-

нять счастливое значение этой звезды благодаря той внутренней близости, которая установилась в этот вечер между ним и Наташей.

«— Все пропало? — повторил он.— Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей.

Наташа в первый раз после многих дней заплакала слезами благодарности и умиления и, взглянув на Пьера, вышла из комнаты.

Пьер тоже вслед за нею почти выбежал в переднюю, удерживая слезы умиления и счастья, давившие его горло, не попадая в рукава надел шубу и сел в сани.

— Теперь куда прикажете? — спросил кучер.

«Куда? — спросил себя Пьер.— Куда же можно ехать теперь? Неужели в клуб или гости?» Все люди казались так жалки, так бедны в сравнении с тем чувством умиления и любви, которое он испытывал; в сравнении с тем размягченным, благодарным взглядом, которым она последний раз из-за слез взглянула на него.

— Домой,— сказал Пьер, несмотря на десять градусов мороза распахивая медвежью шубу на своей широкой, радостно дышавшей груди.

Было морозно и ясно. Над грязными, полутемными улицами, над черными крышами стояло темное, звездное небо. Пьер, только глядя на небо, не чувствовал оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотою, на которой находилась его душа. При въезде на Арбатскую площадь огромное пространство звездного темного неба открылось глазам Пьера. Почти в середине этого неба над Пречистенским бульваром, окруженная, обсыпанная со всех сторон звездами, но отличаясь от всех близостью к земле, белым светом и длинным, поднятым кверху хвостом, стояла огромная яркая комета 1812 года, та самая комета, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив, Пьер радостно, мокрыми от слез глазами смотрел на эту светлую звезду... Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе».

Легко понять, почему Толстой дважды, в двух соседних фразах, применяет эпитет *светлая* по отношению к

звезде. Пьер смотрит на эту звезду *так же*, как он смотрел только что перед этим на Наташу, едва удерживая слезы умиления и счастья. Эта светлая звезда вполне отвечает тому, что происходит в его душе. Это — *его* звезда. Она, «как будто с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, влепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими, мерцающими звездами».

Поистине *неизмеримые* пространства отделяют Наташу от Пьера; Пьер женат; Пьер женат на Элен: это означает его принадлежность совсем другому, бесконечно далекому от Наташи миру, непреодолимое, холодное пространство между ними. И вот, с невообразимою быстротой пролетев, преодолев все эти невозможные, непреодолимые пространства,— эта звезда вдруг, *как стрела, вонзилась*, влепилась тут в *одно избранное ею место, на черном небе*, и с такою энергиею и силою утвердилась здесь, светясь и играя своим белым светом... Разве не заключен в образе этой звезды — образ любви, которая, преодолев неизмеримые пространства, отделяющие человека от человека, пролетев их с невообразимой быстротой, утвердится «в избранном ею месте»,— и *остановится*, вонзится, как стрела — с энергической, *Наташиной* сосредоточенностью всех душевных сил!

Свет этой звезды подчеркивает тьму вокруг нее, *черное небо* и *оскорбительную низость земного*. Любовь высоко поднимается над низменной действительностью.

Звезда 1812 года — звезда счастья для Пьера и Наташи. И она, звезда 1812 года, взошла над Россией, это звезда русского народа, это — звезда истории. Она пророчит беды и торжество всему народу в его исторической жизни и герою романа — в его жизни. Неразрывно и полно сливается *лирическое* с *эпическим* в этом образе, как и во всем романе. Вот почему эта звезда знаменательна для «Войны и мира».

Пьер полон предчувствием трагедии и предчувствием счастья.

Из-за этого предчувствия он и остался в опустевшей Москве — «все в той же тревоге, нерешимости, в страхе и вместе в радости ожидая чего-то ужасного». «Чем ху-

же было положение всяких дел, и в особенности его дел, тем Пьеру было приятнее, тем очевиднее было, что катастрофа, которой он ждал, приближается». Пьер всем сердцем ждет катастрофу как великую перемену всего, всей лживой жизни, как свободу от самого себя, от своей пошлой жизни опускающегося, ненужного человека. Пьер охвачен радостью тревоги и радостью свободы. Вот этой полноты свободы, этого чувства радости и ужаса катастрофы не мог бы разделить с Пьером князь Андрей. Он видел в катастрофе — катастрофу. Он понял свое место, он вошел в мир. Но полнота внутренней свободы все же не связывается с его образом.

И потому не над князем Андреем, а над Пьером поднялась звезда, предвестник ужасного и радостного. Пьер — ее избранник. И он — избранник Наташи.

Если иным читателям «остановка» Наташи в эпилоге, сближаемая поэтом с «остановкой» светлой звезды «в избранном ею месте», представляется только прозаической, целиком противоречащей легкости, окрыленности, летучести Наташи,— то образ звезды скажет этим читателям, что сосредоточенная жизненная энергия «остановки» Наташи равна энергии полета. Как птица своим состоянием покоя выражает готовность к полету, так и Наташа в ее счастливом материнстве, семейности выражает готовность пожертвовать всем уютом для нового движения.

Пьер охвачен предчувствием того, что нечто великое и совсем небывалое должно «созреть, разразиться и вывести его из того заколдованного, ничтожного мира московских привычек, в которых он чувствовал себя плененным, и привести его к великому подвигу и великому счастью». Он всем сердцем зовет, *слушает* надвигающуюся роковую грозу. Он задумывается над новым, уже не таким шутливым, как прежде, тоном афиш графа Растопчина. «Очевидно, та страшная грозовая туча, которую он призывал всеми силами своей души и которая вместе с тем возбуждала в нем невольный ужас, очевидно, туча эта приближалась».

Для Пьера даже опустевшая Москва, разрывающая сердце тем, что в великом городе хозяйничают враги, для которых тут нет ничего святого, близкого, понятного,— наполнена чувством странной свободы. Это чувство необычности всего, что происходит в действительности, чувство свободы подвига. И разве вся эта тревожная

и радостная атмосфера ожидания свободы и катастрофы, радости и ужаса не подтверждает, что для Толстого в «Войне и мире» речь шла не только о патриотической войне, но и звучала тайная трагическая и свободная музыка предчувствия преображения мира!

ОСУЖДЕНИЕ ТИРАНИИ И БАРСТВА

Пьер переодевается в простую одежду для того, чтобы участвовать в предстоящей,— как ему, вместе с другими оставшимися в городе москвичами, представляется,— общенародной защите древней столицы. И только потом уже созревает в нем замысел: убить Наполеона — того Наполеона, который для него когда-то был символом революции, стремления человечества к свободе и оказался тираном, душителем свободы. Пьер готовится к подвигу тираноборца. Он приходит к глубокому пониманию того, что все деспоты, воображающие, что они руководят движениями народных масс, сделаны на одну колодку; их жестокость является тяжелой и тупой, самодовольной и трусливой пошлостью. Все они — ничтожные маньяки своего ложного величия, мифа, создаваемого теми, кто кормится этим величием. Пьер с очевидной ясностью убеждается в этом и на примере суетливой деятельности графа Растопчина, этого московского «наполеончика», тоже представляющего собою антитезу Кутузову.

Единственный стимул всей деятельности Растопчина — желание «руководить», играть роль, стать «историческим лицом», причем он, собственно, даже толком не знает, чем именно ему следует «руководить»: защитой или оставлением Москвы. Когда стимул человека — желание быть над другими, он неизбежно выдвигает в качестве своей «программы» не конкретные, живые, человеческие цели, а отвлеченности, общие понятия, стоящие *над* людьми. Так, Растопчин уверяет себя самого в том, что он действует во имя некоего «bien publique» — «общественного блага», которому все должно быть подчинено и принесено в жертву. Растопчинское «bien publique» даже прямо *требует жертв*. Если верховным началом признается *отвлечен-*

ность, не вытекающая из жизненных человеческих потребностей и отношений, то поддержание подобного деспотического принципа, по самой его природе, требует человеческих жертв. Принесение жертв человеческими жизнями наиболее наглядно и прямо выражает сущность отчуждения. Провоцирование ненависти толпы к жертве — заменитель *живого, общего*. Отсутствие *реального* живого и общего составляет самую сущность отчуждения и требует заменителя. Заменитель живого — смерть. Так возникает «необходимость» растерзания толпой Верещагина: демагогия деспотизма — демагогия убийства.

Представляя собою как будто максимально-*общественное* содержание, растопчинское «общественное благо» деспотично уже по той причине, что оно навязывается «толпе», не являясь выводом из действительных потребностей народа. Поэтому, при всей кажущейся *общественности* — в основе этого принципа лежит презрение к народу, убеждение в том, что плебс *требует жертв* и что без принесения кровавых жертв невозможно и управлять плебсом.

Растопчин, науськав толпу на Верещагина, «отдает» его толпе. Растопчинское понимание «общественного блага» удобно еще и тем, что начисто освобождает от угрызений совести; в самом деле, ведь это священно: общественное благо! Растопчин представляет собою подделывающуюся под «плебейство» разновидность деспотизма. Он принадлежит к категории суетливых деспотов; растопчинская демагогия якобы взывает к активности масс; отсюда и псевдонародный, ёрнический стиль растопчинских афишек, речей; в них Растопчин представляет дело таким образом, что плебс сам, своею волей все решает и сам все делает, а он, Растопчин,— только исполнитель воли. Но, взывая к активности плебса, деспотизм не может предложить ему никакой действительной социальной активности. Растопчин обманул москвичей, да и наполовину обманул самого себя, перспективой героической общенародной защиты Москвы; и вот в поисках громоотвода народного недовольства и возмущения он подменяет истинную народную, жизнетворную активность — лжеактивностью взаимной ненависти, науськиванья, натравливания одних на других, психозом линчевания под флагом истинно патриотического единения. Деспотизм способен создавать и скреплять единение только на основе разъединения.

Но это единение оказывается шатким, неуверенным в самом себе; таким и было единение толпы, растерзавшей Верещагина как шпиона и врага отечества, поверив — или полуповерив — демагогии Растопчина.

Толстой художественно исследует сущность деспотизма в разных его видах и формах; он устанавливает своеобразные отличия каждого данного вида и общность их всех между собою. Растопчинский демагогически-плебейский деспотизм; наполеоновская всеподавляющая тирания, выросшая на подавлении революции; наследственный, «богом установленный», «законный», традиционный абсолютизм Александра. Общность всех разновидностей тирании — отчуждение человечности, совести и свободы. В «Войне и мире» раскрыто и отчуждение *внутренней свободы,* которая, как утверждают иные зарубежные идеологи современной тирании, не *отчуждаема* при деспотизме, а, наоборот, процветает под его эгидой: деспотизм, по утверждениям этих идеологов, в отличие от демократии, не покушается на внутреннюю свободу личности, подавляя ее лишь внешне.

Деспотизм отнял внутреннюю человеческую свободу и даровитость Николая Ростова, сузив до предела его внутренний мир.

Армия Наполеона, от высших генералов до последнего солдата, отказалась от своей воли, совести, человечности, целиком и полностью «перенесла» все это на особу императора. Он «думает за всех».

Деспотизм не мирится с внутренней независимостью, пушкинской *тайной свободой.* Тирания стремится овладеть личностью и поработить ее целиком. Пушкинская *тайная свобода* потому лишь и была возможна, что означала потенциал борьбы против покушающегося на нее деспотизма.

Хотя Толстой и отразил в своей публицистике и художественном творчестве мужицкое недоверие к политике,— остается могучей реальностью толстовский протест против тирании, противопоставление деспотизму — идеала человеческой свободы. Ленин охарактеризовал общественный идеал Толстого как идеал *примитивной крестьянской демократии.* Разумеется, говоря о примитивности толстовского демократического идеала, Ленин имел в виду его непосредственно политическую объективную сущность. Толстой связывал с этим своим идеа-

лом богатейшее и сложнейшее художественное содержание. И когда Ленин говорил о той части толстовского наследства, которую *берет* и должен *разрабатывать* рабочий класс, то он имел в виду и *демократизм* Толстого,— так же как и тогда, когда Ленин говорил о *демократических идеях* Белинского и Гоголя,— несмотря на то что Гоголь был далек от политически осознанных демократических идей, а под конец своей жизни прямо выступал против них.

Решение убить Наполеона подготовлено всей предшествующей жизнью Пьера, его свободолюбием с молодых лет, «якобинством», его особенной ненавистью к Наполеону — и как к врагу, оскорбившему отечество Пьера, и как к изменнику свободы. Пьер приходит к пониманию ничтожества и Наполеона и наполеонизма, как пришел к этому пониманию и князь Андрей на поле Аустерлица. Толстой как бы обобщает эти мысли и чувства обоих своих любимых героев, когда пишет, что все «величие» так называемых «великих людей», Наполеонов разных видов, происходит оттого, что окружающие их лакеи придают им «несвойственное величие» на том лишь основании, что они представляют собою власть. Истинно-великий человек, такой, как Кутузов, отличается от ложно-великого человека тем, что масса, народ *не отчуждает в нем* свое человеческое достоинство, свою совесть, а как раз наоборот,— усиливает свое величие, усиливает достоинство каждой отдельной личности радостным сознанием того, что *народ порождает великих людей,* формируя их по своему образу и подобию; в любом человеке заложено все то, что есть в истинно-великом человеке. Не он думает за всех,— а все думают вместе с ним: в этом и заключена его особенная сила, этим и определяется его значение аккумулятора всенародной энергии. Поэтому он не «заигрывает» с массой, как Растопчин, а ответствен перед нею за каждый свой шаг, как Кутузов. Его достоинство — это достоинство самого народа.

Неверно было бы думать, что голос *крестьянской демократии* начал звучать в художественных произведениях Толстого только после его идейного перелома, ознаменовавшегося «Исповедью». Нет, *голос крестьянской демократии* звучит уже в «Войне и мире» — в этом апофеозе русского мужика, победившего Наполеона вопреки высшему «отечественному» барству. Голос мужицкой демокра-

тип в романе Толстого осуждает барство — наполеоновское, растопчинское, александровское. Истинная свобода, по убеждению автора «Войны и мира»,— лишь там, где свобода и совесть ни в каких формах не отчуждаются от человека — от каждого данного человека! — а являются достоянием, и внутренним и внешним, всех и каждого, достоянием содружества свободных людей. Таков демократизм идеала Толстого. Дальнейший путь духовного развития Толстого принесет не только приобретения, но и потери по сравнению с той стадией, на которой находился автор «Войны и мира». Приобретением явится проклятие всему миру угнетения. Потеря будет заключаться в том, что Толстой и в своих художественных, и в своих публицистических произведениях будет гораздо больше настаивать на том, что «царство божие внутри нас», и гораздо меньшее значение придавать социальному действию.

ЧТО ЗАВОЕВАЛ ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ РОМАНА?

Первоначальное решение Пьера: принять участие в качестве рядового воина в защите Москвы — было подготовлено тем духовным опытом, который Пьер завоевал в Бородинском сражении, его мечтой *стать солдатом.*

Никак невозможно согласиться с мыслями А. Сабурова, высказываемыми при характеристике бородинских глав романа о решении темы *личного* и *общего* в «Войне и мире».

Исследователь полагает, что личная тема героев романа отступает на задний план по сравнению с эпической, исторической темой; последняя становится самодовлеющей. «Как и все главные герои романа,— пишет А. Сабуров,— Пьер включается в поток событий, и его личная тема незаметно отступает на второй план. Его образ в романе подчиняется проблематике народной Отечественной войны,— из героя романа он становится героем эпопеи. В общей фабуле повествования факты из жизни героя начинают занимать все меньше и меньше места... И Пьер становится одним из многих образов, *посредством которых* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*) раскрывается народная жизнь в знаменательную эпоху 12-го

года. Он служит всего лишь сюжетной формой для разработки этой темы, властно вошедшей в повествование и перевернувшей в нем все с начала до конца». А. Сабуров обосновывает эти свои положения словами Толстого о том, что «чем глубже погружался» Пьер в «море войск», тем больше овладевало им «новое, радостное чувство». «Все мелкое,— продолжает А. Сабуров,— все личное оставалось позади, все, «даже самая жизнь», казалось «вздором, который приятно откинуть в сравнении с чем-то...»

«Начиная с выезда из Можайска (см. там же, гл. XX),— пишет А. Сабуров,— Пьер перестает быть «героем» романа. Он становится особым персонажем, встречающимся в очень немногих романах... Функции такого персонажа состоят прежде всего в том, чтобы быть призмой, сквозь которую обозреваются события и в которой преломляются или отражаются размышления автора... В противоположность Андрею Болконскому, он почти ничего не утверждает — он только смотрит и спрашивает (см. т. III, ч. II, гл. XXX и др.), и мысли его, которые раскрываются посредством внутреннего монолога, по своему содержанию являются не его личными мыслями, а общими — и автора и читателя. Любопытно, что в пределах всего повествования о Курганной батарее (главы XXXI—XXXII) об образе самого Пьера почти нечего сказать, несмотря на то что он все время фигурирует на первом плане. И даже там, где события развиваются по пути следования Пьера, даже там, где он является действующим лицом (скачет верхом, разговаривает с офицерами, мешает солдатам, вбегает на батарею и сбегает с нее, схватывает за горло француза), единственным предметом изображения, темой являются события эпохи, и где-то, на заднем плане ее — один из многочисленных маленьких участников — маленький Пьер Безухов» [1].

В романе Толстого все обстоит прямо противоположно тому, что написано в этом месте книги Сабурова.

Именно по той причине, что Пьер «включается в поток событий», его личная тема не только не «отступает на второй план», но, наоборот, необычайно расширяется, поднимается, становясь в *уровень* с *общей* темой, слива-

---

[1] А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Московского университета, 1959, стр. 185—187.

ясь с нею, непосредственно являясь и общей и личной темой в одно и то же время. Образ героя не *подчиняется* проблематике народной Отечественной войны, а становится *выражением* этой проблематики. В романе ни *общее* не *подчиняется* личному, ни *личное* не *подчиняется* общему. А. Сабуров же исходит из представления о том, что *общее*, если оно является «высоким», «благородным», обязательно должно *подчинить* себе *личное*, превратить личное в ничто, в «незаметное», «неважное»; человек должен *отбросить* личное, если желает участвовать в великом историческом общем.

Но автор «Войны и мира» как раз и раскрывает фальшь такого «общего», которое требует отказа от личного.

Толстой рассматривает в своем романе разные виды, разные степени и формы *самоотреченчества*. Он показывает в том числе и непосредственно жестокую, непосредственно подавляющую форму, в которой выступает самоотреченчество.

«Даву был Аракчеев императора Наполеона — Аракчеев не трус, но столь же исправный, жестокий и не умеющий выражать свою преданность иначе как жестокостью.

В механизме государственного организма нужны эти люди, как нужны волки в организме природы, и они всегда есть, всегда являются и держатся, как ни несообразно кажется их присутствие и близость к главе правительства. Только этою необходимостью можно объяснить то, как мог жестокий, лично выдергивавший усы гренадерам и не могший по слабости нерв переносить опасность, необразованный, непридворный Аракчеев держаться в такой силе при рыцарски благородном и нежном характере Александра.

Балашов застал маршала Даву в сарае крестьянской избы, сидящего на бочонке и занятого письменными работами (он поверял счеты). Адъютант стоял подле него. Возможно было найти лучшее помещение, но маршал Даву был один из тех людей, которые нарочно ставят себя в самые мрачные условия жизни, для того чтоб иметь право быть мрачным. Они для того же всегда поспешно и упорно заняты. «Где тут думать о счастливой стороне человеческой жизни, когда, вы видите, я на бочке сижу в грязном сарае и работаю»,— говорило выражение его лица. Главное удовольствие и потребность этих людей

состоит в том, чтобы, встретив оживление жизни, бросить этому оживлению в глаза свою мрачную, упорную деятельность».

Так Толстой заостряет свою мысль о жестокости самоотречения.— Я отрекся от себя, отрекся от личного счастья,— извольте же и вы отречься от себя и от своего счастья, если хотите служить великому,— это и есть шейлоковская сущность самоотречения, проявляющаяся как в аскетическом подвижничестве, так и в «подвижничестве» самоотреченцев-подавителей, подобных наполеонисту Даву, и в кознышевском отвлеченном «служении» народу. Самоподавление является одной из форм возвышения себя над другими.

Пьер не «подчинил» свою личность общему, не отрекся от нее, не «отбросил все личное», а обогатил и расширил себя, включив в свою личность великое общее. Потому-то Пьер и становится счастливым.

Неправильно и то утверждение, что Пьер «из героя романа... становится героем эпопеи», вследствие чего «в общей фабуле повествования факты из жизни героя начинают занимать все меньше и меньше места». Представление о том, что *народная* тема, в каком-то моменте, *врывается* в повествование и *переворачивает* в нем «все от начала до конца», тождественно рассмотренным выше утверждениям В. Шкловского о том, что в ходе работы автора над романом изменяется весь облик произведения и что личные судьбы и характеры героев служат в «Войне и мире» лишь средством для «вскрытия» эпохи.

Художественная ценность «Войны и мира» ниспровергает все представления о том, что роман в каком-то моменте изменяет весь свой облик.

«Война и мир» поистине *от начала до конца* — роман-эпопея, как верно указано в исследовании А. Чичерина,— то есть одновременно и новый вид романа, и новый вид эпопеи. Для этого вида художественной литературы, представляющего собою новаторское открытие Толстого (Гоголь в «Тарасе Бульбе» *наметил* этот вид),— как раз и характерно взаимопроникновение высокоразвитого начала личности и общенародного, эпического начала. Считать признаком «героя эпопеи» *обезличенность* глубоко неправильно. В том-то все и дело, что факты Бородинского сражения становятся *фактами из*

жизни героя, Пьера Безухова. А. Сабуров потому и отождествляет *личное* с *мелким,* что все общее, эпическое он исключает из жизни героя, из его *личного.* При таком понимании *личного* и *общего* личное действительно мельчает; но и *общ*ее при этом тоже теряет реальность и конкретность, превращаясь в *обезличенную,* а следовательно, пустую абстракцию. Обезличение личности во имя общего означает и обезличение общего, превращение и того и другого в пустоту.

Не видеть в личности общее — значит зачеркивать личность. Гениальность «Шинели», «Преступления и наказания» с его образом ничтожного, спившегося Мармеладова и заключается в том, что великие художники учат видеть в личности самого «маленького» и, казалось бы, вполне ничтожного человека,— *великое общее.* Не видеть в личности великое общее означает и игнорирование личности, и игнорирование общего.

Человек в истинно художественной литературе, а особенно в литературе русской, никогда не был, не мог и не может быть *средством* для чего бы то ни было. Он не *служит* той или другой теме, а несет в себе поэтическую идею произведения.

Пьер от начала и до конца, во всем ходе повествования, является героем романа-эпопеи. Сказать о Пьере, что он является лишь «призмой, сквозь которую обозреваются события и в которой преломляются или отражаются размышления автора»,— значит сказать фразу, первая половина которой неправильна, а вторая бессодержательна. Считать, что Пьер — только призма, сквозь (словечко характерное: как будто Пьер не существует как нечто *плотное,* художественно-материальное) которую обозреваются события,— означает не что иное, как превратить Толстого из художника в историографа, иллюстрирующего историю «посредством» специально на сей счет «изобретенных» персонажей. Как и у В. Шкловского, у А. Сабурова «предметом» является эпоха, а личности представляют собою лишь средство для ее «вскрытия». Слово *вскрытие* оказывается подходящим: эпоха без личностей — труп. Но не такою была эпоха Отечественной войны. Противопоставление значительности исторических событий незначительности личности означает фетишизацию, мистическое обожествление событий, забвение того, что *историю делают живые люди,* с живыми стра-

стями, что *событие* и есть *скрещение деятельности разных людей*, их со-бытие.

Вторая же половина разбираемой нами фразы — заявление о том, что в образе Пьера «преломляются или отражаются размышления автора»,— бессодержательна по той простой причине, что не существует ни одной такой мельчайшей частички в художественном произведении, где не преломлялись бы и не отражались размышления автора.

Неверно представление о том, что Пьер во время Бородинского сражения «ничего не утверждает», а только «смотрит и спрашивает», в отличие от Андрея Болконского, который «утверждает». Бородинское сражение утверждает в Пьере,— и Пьер утверждает Бородинским сражением, тем духовным опытом, который он завоевал Бородинским сражением,— великую истину, заключающуюся в том, что историю делают *они* — солдаты, народ, и что единственная настоящая жизнь — в том, чтобы быть *солдатом, быть народом.*

А. Сабурову представляется «любопытным», что «в пределах всего повествования о Курганной батарее... об образе самого Пьера почти нечего сказать». Нечего сказать! Кроме такого «пустяка», что Пьер полностью слился с ходом исторического события, с мыслями и чувствами солдат, с их героизмом, с их презрением к смерти, с их великодушием, с их радостью свершения справедливого дела.

«Пьер замечал, как после каждого попавшего ядра, после каждой потери, все более и более разгоралось общее оживление.

Как из придвигающейся грозовой тучи чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня.

Пьер... весь был поглощен в созерцание этого, все более и более разгорающегося огня, который точно так же (он чувствовал) разгорался и в его душе».

То, что происходит на Бородинском поле, происходит и в душе Пьера. «Почти нечего сказать» о Пьере на Курганной батарее! Но ведь на Курганной-то батарее произошло главное в жизни Пьера: он стал *своим* для солдат. Они полюбили за детскую чистоту души и доброту, за бесстрашие этого смешного и богатырского чудака,

гиганта, за его толщину, массивность, великолепную мудрую наивность — полюбили *таким, каков он есть в действительности*, а не таким, каков он кажется в «обществе»,— *полюбили его за него самого,* а не за его поместья, деньги, положение, полюбили живою, *непосредственной* прямой любовью человека к человеку. Не есть ли это высшее человеческое счастье! «Солдаты эти», говорит Толстой, «мысленно приняли Пьера в свою *семью»* (курсив мой.— *В. Е.*). И Пьер полюбил их такою же прямой человеческой любовью.

После сражения:

«Слава богу, что этого нет больше»,— подумал Пьер... «О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... *они* все время до конца были тверды, спокойны»...— подумал он. *Они* в понятии Пьера были солдаты, те, которые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. Они — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей.

«Солдатом быть, просто солдатом!» — думал Пьер, засыпая. «Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что́ делает их такими. Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека? Одно время я мог быть этим. Я мог бежать от отца, как я хотел. Я мог еще после дуэли с Долоховым быть послан солдатом».

Пьер видит во сне, что его «благодетель говорил о добре, о возможности быть тем, чем были *они*. И *они* со всех сторон, с своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля».

И опять-таки поэтическая логика романа заключается в том, что радость включения в общую жизнь («войти в эту общую жизнь всем существом») приходит к герою не вследствие религиозного приобщения, а в итоге непосредственного слияния с действием народа. Аналогичный процесс произошел, как мы видели, и с Андреем Болконским. *Эта* художественная реальность, надо признать, более весома, чем отвлеченные рассуждения о боге, к которому, как говорит Толстой, пришел Пьер. И где критерий отличия «личных» мыслей персонажа от «общих мыслей автора и читателя»? «Личные мысли» персонажей очень часто являются одновременно и «мыслями автора и читателя». Глубоко неправилен вывод,

делаемый А. Сабуровым из всех этих его рассуждений,— что «единственным предметом изображения, темой являются события эпохи и где-то, на заднем плане ее,— один из многочисленных маленьких участников — маленький Пьер Безухов».

Хороша «эпоха», в которой люди находятся «где-то, на заднем плане ее»! В «Войне и мире» речь идет о *поэтической* эпохе — то есть о такой, в которой *человек* находится на первом плане. Люди, сами непосредственно отвечающие за развитие действительности, творящие ее, становятся из «маленьких» людей — *большими людьми*. Именно это и показано Толстым в картинах Бородинского сражения. Обо всех этих людях можно будет,— после народной победы,— сказать то, что Наташа говорит о Пьере: все они — вся Россия «из моральной бани» вышла! Такова несомненная мысль «Войны и мира». Поэтому следует говорить не о «многочисленных маленьких участниках» и не о «маленьком Пьере Безухове», а о многочисленных больших, прекрасных людях, о большом, огромном Пьере Безухове. Таким он вышел из эпохи 1812 года, таким он предстает и в своей величавой старости в «Декабристах». Кульминационный момент в развитии исторических событий является одновременно и кульминационным моментом в развитии духовной жизни героя.

Стремясь к осуществлению своего желания *стать солдатом*, Пьер и остается в Москве.

Намерение Пьера убить Наполеона проникнуто атмосферой комизма. Автор добродушно посмеивается над «суровой, мужественной решимостью» своего героя, как улыбаются серьезности ребенка, с которою он готовится к осуществлению представляющегося ему необычайно важным и значительным, в сущности смешного замысла. По Толстому, не может измениться история от террористического акта над тем или другим лицом. Этот замысел Пьера показывает, конечно, его героическую готовность к подвигу самопожертвования, характерное для него чувство *своей, личной ответственности* за все, что совершается в мире, его патриотизм; но вместе с тем замысел этот представляет собою отступление от главного вывода, к которому Пьер пришел в итоге Бородина: от вывода о том, что *они* — солдаты, народ — решают судьбы истории, а не отдельные лица, как бы громко ни звучали имена тех или других лиц. Если «отдельные лица» ставят себя «над»

народом, то они — не творцы, а самые последние рабы истории. *Рабом истории* и является, с точки зрения Толстого, Наполеон. Что́ же изменится в ходе истории, если будет убит ее раб? Толстой морально дискредитирует подвиг, замышлявшийся Пьером, не только общей атмосферой иронии, но еще и приравнением этого подготовлявшегося Пьером подвига к поступку сумасшедшего, который тоже хотел убить Наполеона, чуть не убив капитана Рамбаля. Все подобные подвиги — грезы сумасшедших.

Героическая готовность Пьера к подвигу так и осталась бы, в общем, комической, если бы Пьер *в самом деле* не совершил подвига. Толстой — конечно, нарочито — подчеркивает неэффектность, неживописность подвигов, совершенных Пьером: «вместо» замышленного им картинного убийства французского императора Пьер спасает из огня неприятную, сопливую, слюнявую девочку и защищает девушку-армянку от французских мародеров. Толстой хочет сказать, что этот негромкий подвиг *человечен*, в отличие от подготовлявшейся Пьером шумной — на весь мир! — помпезной акции. Пьер и в плен попал именно за это: *за человечность*, хотя дело выглядит так, что он попал в плен по подозрению в поджигательстве. Наполеоновская армия совершает бесчеловечное дело несправедливой войны; поэтому она лишает человека свободы только за то, что человек совершает человеческое дело.

Мир, завоеванный Пьером в итоге всего пережитого им в 1812 году, понимание смысла жизни, обретение своего места в ней — все это дрогнуло и пошатнулось в его сознании под впечатлением расстрела французами москвичей за «поджигательство».

«С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога. Это состояние было испытываемо Пьером прежде, но никогда с такою силой, как теперь. Прежде, когда на Пьера находили такого рода сомнения, сомнения эти имели источником собственную вину. И в самой глубине души Пьер тогда чувствовал, что от того отчаяния и тех сомне-

ний было спасение в самом себе. Но теперь он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти».

Это чувство Пьера, что никто не виноват в том, что *мир завалился*, тоже связано с одною из коренных тем «Войны и мира» — с темой отчуждения. Во время казни:

«Пьер хотел не смотреть и опять отвернулся; но опять, как будто ужасный взрыв поразил его слух, и вместе с этими звуками он увидал дым, чью-то кровь и бледные испуганные лица французов, опять что-то делавших у столба,— дрожащими руками толкая друг друга. Пьер, тяжело дыша, оглядывался вокруг себя, как будто спрашивая: что́ это такое? Тот же вопрос был и во всех взглядах, которые встречались со взглядом Пьера.

На всех лицах русских, на лицах французских солдат, офицеров, всех без исключения, он читал такой же испуг, ужас и борьбу, какие были в его сердце. «Да кто же это делает наконец? Они все страдают, так же, как и я. Кто же? Кто же?» — на секунду блеснуло в душе Пьера».

Виновник всех подобных преступлений, источник, причина того, что мир заваливается в душе и остаются лишь одни бессмысленные развалины,— возникает в сознании Пьера в неясном, таинственном, безличном понятии: *оно*.

Пьер подружился в плену с французским капралом. Капрал уважал Пьера, любил перекинуться с ним дружескими словами, исполнял просьбы о помощи русским пленным; между Пьером и французским капралом установились отношения *человека к человеку*. Но вот французы двигаются далее по своему пути отступления; на месте остается брошенный ими русский солдат, больной кровавым поносом. В силу установившихся с капралом человеческих отношений Пьер обратился было к нему с вопросом: что делать с больным? Но в ту минуту, когда он обращается к капралу, Пьера вдруг поражает: «тот ли это знакомый его капрал или другой, неизвестный человек: так *не похож был на себя* капрал в эту минуту (курсив мой.— *В. Е.*). Кроме того, в ту минуту, как Пьер говорил это, с двух сторон вдруг послышался треск барабанов. Капрал нахмурился на слова Пьера и, проговорив бессмысленное ругательство, захлопнул дверь. В балага-

не стало полутемно; с двух сторон резко трещали барабаны, заглушая стоны больного.

«Вот оно!.. Опять оно!» — сказал себе Пьер, и невольный холод пробежал по его спине. В измененном лице капрала, в звуке его голоса, в возбуждающем и заглушающем треске барабанов Пьер узнал ту таинственную, безучастную силу, которая заставляла людей против своей воли умерщвлять себе подобных, ту силу, действие которой он видел во время казни. Бояться, стараться избегать этой силы, обращаться с просьбами или увещаниями к людям, которые служили орудиями ее, было бесполезно. Это знал теперь Пьер...

Когда двери балагана отворились и пленные, как стадо баранов, давя друг друга, затеснились в выходе, Пьер пробился вперед их и подошел к тому самому капитану, который, по уверению капрала, готов был все сделать для Пьера. Капитан тоже был в походной форме, и из холодного лица его смотрело то же «оно», которое Пьер узнал в словах капрала и в треске барабанов.

— Filez, filez [1],— приговаривал капитан, строго хмурясь и глядя на толпившихся мимо него пленных. Пьер знал, что его попытка будет напрасна, но подошел к нему.

— Eh bien, qu'est ce qu'il y a? — холодно оглянувшись, как бы не узнав, сказал офицер. Пьер сказал про больного.

— Il pourra marcher, que diable! — сказал капитан.— Filez, filez,— продолжал он приговаривать, не глядя на Пьера.

— Mais non, il est à l'agonie...— начал было Пьер.

— Voulez vous bien?! [2] — злобно нахмурившись, крикнул капитан.

Драм да да дам, дам, дам, трещали барабаны. И Пьер понял, что таинственная сила уже вполне овладела этими людьми и что теперь говорить еще что-нибудь было бесполезно».

Люди становятся *не похожи на себя: на людей.* Они становятся *чужими самим себе*, когда ими распоряжается, как деревянными или железными пешками, это таин-

---

[1] Проходите, проходите.

[2] Ну, что еще? — Он пойдет, черт возьми! — Проходите, проходите.

Да нет же, он умирает...

Поди ты к...

ственное *оно*, нечеловеческая сила.— Filez, filez — проходите, проходите — вот и все, что может «сказать» людям эта холодная, безлично-злая сила.— *Проходите мимо* — со всеми вашими человеческими чувствами сострадания, дружбы, солидарности, любви — *проходите, проходите*,— все это человеческое — не нужно, все это *чуждо*, все это не существует,— и треск оглушающих барабанов подтверждает: *проходите, проходите*... И разве не то же самое filez, filez услышал Николай Ростов от лица, как бы воплощающего в себе таинственное *оно*,— кроткого, способного заболеть от ужасов войны государя — в ответ на свою *человеческую* просьбу о помиловании Денисова? Люди, входя в сферу власти таинственного *оно*, бронируют себя самих от человечности, «размягчающей», способной «ослабить» их, вызвать раздвоение, они бравируют злобой и жестокостью; они сами в себе уже несут это *оно*, эту отчужденность от всего человеческого, эту безличную жестокость, и единственное, в чем они могут тут проявить «свое», «индивидуальное»,— это добавить к безличной жестокости личную жестокость.

Для облегчения расставания с человечностью люди разжигают в себе злорадство жестокости, находя удовлетворение в издевательстве над человечностью; если же человечность все же так или иначе прорвется в них, то она способна разрушить угрызениями совести самый инстинкт жизни, присущий всему живому.

Месяц пребывания Пьера в плену — самое мучительное и трудное время его жизни — был вместе с тем и самым счастливым временем в его жизни: за этот месяц в Пьере возродилась и навсегда утвердилась его вера в жизнь, его связь с миром; она стала прочной и твердой; она стала его торжеством.

Главной причиной того, что мир вновь восстановился и укрепился в душе Пьера, явилось то, что он увидел своими глазами и понял всем своим существом несомненность человеческой связи между людьми, моральную силу и моральную выносливость *человека*,— вопреки всему бесчеловечному. Пьер сам стал воплощением этой вечно живой, побеждающей силы человечности, моральной силы русского народа. Вот когда и все внешние черты образа Пьера — и его физическая сила, и то, что он — гигант, полностью слились с его внутренним образом,— а прежде они казались такими ненужными, во всех петербургских

и московских салонах и клубах, как праздно болтающиеся руки силача, не находящие достойной их работы. У Толстого сила человечности предстает в образе уверенного в себе, смеющегося над бессилием врага, спокойного, преодолевающего все на своем пути, доброго могущества. Таково символическое значение *пути*, который проходит Пьер в качестве пленного. Пьер «почувствовал новое, неиспытанное чувство радости и крепости жизни.

И чувство это не только не покидало его во все время плена, но, напротив, возрастало в нем по мере того, как увеличивались трудности его положения». «Отсутствие страданий, удовлетворение потребностей и вследствие того свобода выбора занятий, т. е. образа жизни, представлялись теперь Пьеру несомненным и высшим счастьем человека». Пьер впервые нашел высокое человеческое счастье: мира с самим собою. «Он долго в своей жизни искал с разных сторон этого успокоения, согласия с самим собою, того, что́ так поразило его в солдатах в Бородинском сражении — он искал этого в филантропии, в масонстве, в рассеянии светской жизни, в вине, в геройском подвиге самопожертвования, в романтической любви к Наташе; он искал этого путем мысли, и все эти искания и попытки обманули его».

Все было призрачным, кроме единственного настоящего: слияния с народом в героическом действии. Только это и положило конец постоянной, мучительной, изнуряющей *войне* Пьера с самим собою.

Непобедимость и победоносность, сила и крепость живого, человеческого начала, его торжество над бесчеловечностью звучат в добродушном богатырском смехе Пьера. Поразительно, что именно *смех* прозвучал в итоге страданий, жестокости, преступлений, подлости! Это — *смех человечества* над всем бесчеловечным. Смех, поднимающийся над трагедией,— одно из самых высоких качеств человечности. Белинский ставил комическое выше трагического. Он полагал, что трагическое доступно пониманию каждого, а понимание комического требует особенно высокого человеческого развития. Юмор только тогда является высоким и настоящим, когда он включает в себя трагедию, *знает* трагедию, а не отвергает, не отбрасывает ее; если же юмор не хочет знать трагедию, то он всего лишь обезьянья судорога, пустота мелкой души.

«Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно-одинокий смех.

— Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою: — ...Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!..— смеялся он с выступившими на глаза слезами.

Какой-то человек встал и подошел посмотреть, о чем один смеется этот странный, большой человек. Пьер перестал смеяться, встал, отошел подальше от любопытного и оглянулся вокруг себя.

Прежде громко шумевший треском костров и говором людей, огромный, нескончаемый бивак затихал; красные огни костров потухали и бледнели. Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля, невидные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я!» — думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!»

Запереть в деревянный ящик живую душу человечества — разве это не смешно, в самом деле! *Кого меня?* Кого меня держат в плену? Меня — человечество! Но разве возможно удержать человечество в плену? Потому и зовет к себе Пьера *бесконечная даль;* и потому все, что есть в мире,— «все это мое, и все это во мне, и все это я!». Художник предвидит конец отчуждения. Гений человечества предчувствует, что все в мире станет своим, человеческим.

Чувство силы и крепости общей, мирской жизни — главное, что завоевал Пьер в легендарной, богатырской эпохе,— утвердилось в нем во время пребывания в плену благодаря тому, что здесь с особенной ясностью увидел он моральное могущество народа; здесь, в плену, с особенной — и жестокой — силой действовал тот закон

отбора наиболее сильных — морально и физически — людей, о котором Толстой говорит при изображении наступления русской армии. Толстой, конечно, не примиряется с жестокостью этого отбора; он считает его одним из проявлений ужаса войны. Но он отмечает моральную выносливость тех людей, которые переносили все мучения; он отмечает, что этим людям помогало переносить мучения чувство мирской связи; он отмечает в этих людях торжество жизни. И к этим людям он относит Пьера. Пьера даже особенно уважали его товарищи по мучениям плена за физическую и моральную «сносливость» и за его мирское чувство. Это отношение к нему товарищей поддерживало духовную силу Пьера.

«Одеяние Пьера теперь состояло из грязной продранной рубашки, единственном остатке его прежнего платья, солдатских порток, завязанных для тепла веревочками на щиколках по совету Каратаева, из кафтана и мужицкой шапки. Пьер очень изменился физически в это время. Он не казался уже толст, хотя и имел все тот же вид крупности и силы, наследственной в их породе. Борода и усы обросли нижнюю часть лица; отросшие, спутанные волосы на голове, наполненные вшами, курчавились теперь шапкою. Выражение глаз было твердое, спокойное и оживленно-готовое, такое, какого никогда не имел прежде взгляд Пьера. Прежняя его распущенность, выражавшаяся и во взгляде, заменилась теперь энергическою, готовою на деятельность и отпор — подобранностью. Ноги его были босые». Свои босые ноги Пьер, отдыхая «с удовольствием переставлял в различные положения, пошевеливая грязными, толстыми, большими пальцами. И всякий раз, как он взглядывал на свои босые ноги, на лице его пробегала улыбка оживления и самодовольства. Вид этих босых ног напоминал ему все то, что́ он пережил и понял за это время, и воспоминание это было ему приятно».

Конечно же, в этом образе *омужичившегося* Пьера, в этом внешнем и внутреннем облике наиболее близкого Толстому героя его романа, уже выражена овладевавшая самим Толстым мечта *стать мужиком*. Толстой особо подчеркивает в этом новом Пьере такие, явно *нравящиеся* Толстому, черты, как твердость, энергическая подобранность, готовая к деятельности и к отпору. Именно эти черты Толстой подчеркивает и в тех многочисленных мужиках — солдатах, проходящих перед нами в романе, из

совокупности которых и складывается *образ мужика* в «Войне и мире». Это не безответные смиренники, не Алешка-горшок. И это — *не Каратаев.* Образ мужика в «Войне и мире» скорее перекликается с весьма «подобранными», знающими себе цену, энергическими, готовыми к деятельности и отпору богучаровскими мужиками или мужиками из «Анны Карениной», «Плодов просвещения». Новый Пьер, конечно, гораздо ближе к образу *этого* — твердого, знающего и уважающего и *себя* и *мир*, деятельного мужика,— чем к благостным толстовским мужичкам. И недаром *они* в сне Пьера предстают «со своими простыми, добрыми, твердыми лицами».

Босые ноги нового Пьера, которые доставляют ему такое большое удовольствие, обозначают и самый пройденный им, в качестве пленного, путь, физическое движение, физическую выносливость Пьера, доставляющую ему удовольствие; и трудность, и материальность, реальность проходимого им в это же время духовного пути; и его опрощение, близость к *природности, естественности;* они означают также зарождавшуюся мечту самого Толстого о юродивости, о босячестве, о полной свободе от всего внешнего, стесняющего, сковывающего, стягивающего, узкого. Толстой и сам,— когда начнется его опрощение,— будет, наверное, с таким же удовольствием смотреть на свои босые ноги. Но он вместе с тем будет тогда и ближе к *каратаевщине*, чем в период «Войны и мира»: подтверждение той истины, что *обретение* чего-либо большого и важного часто бывает связано с *утерей* чего-либо другого большого и важного.

Нельзя забывать о том, что желание Пьера стать мужиком было выражено в форме его желания *стать солдатом,*— а форма, как известно, содержательна. Новый, энергический, с твердым взглядом, оживленный Пьер гораздо ближе к солдатам, которых он полюбил в Бородинском сражении, чем к Каратаеву, который в плену потерял все солдатское, но не вернулся и к мужицкому, утраченному им в солдатстве.

И все же встреча с Каратаевым имела огромное значение для всего жизненного пути Пьера; эта встреча помогла восстановлению мира, «завалившегося» в его душе.

Образ Каратаева — одна из граней толстовского идеала, одна из сторон той гармонии, о которой Толстой писал перед началом работы над «Войной и миром». Кара-

таев — это заостренно-подчеркнутое мирское начало,— заостренное до такой степени, что в нем нет начала *личного*. Это *заострение* начала *мира*, любви к мирскому в Каратаеве и помогло Пьеру с особенною ясностью вновь почувствовать это начало,— ведь именно оно «завалилось» в душе Пьера.

Главное для Каратаева — *благообразие, закругленность* жизни. Каратаев — та частица отношения к жизни, которая охватывает лишь *мягкое, доброе, круглое* и совсем не охватывает твердое, «подбористое», энергическое, деятельное начало русского национального характера, несомненно поэтизируемое в «Войне и мире», особенно в бородинских и послебородинских главах. Разумеется, и каратаевское начало поэтизируется в романе,— хотя оно не столько для этой жизни, сколько для той — «жизни вечной»...

Каратаев для Толстого и для Пьера — олицетворение простоты и правды; но *не вся* правда в Каратаеве, а лишь часть правды, хотя и важная. В Каратаеве совсем нет личности; поэтому в нем не может быть и *гармонии* личного и общего. Вот почему он — только грань художественного идеала автора «Войны и мира», в то время как Наташа является полным, всесторонним воплощением идеала.

«Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде»,— по той причине, что он не чувствует себя чем-то *целым, отдельным;* он *не живет в общем*, а расплывается в общем. Он потому и говорит только пословицами и поговорками, что *пользуется общим;* и, в сущности, его речи — *общие места*, оживленные его любовью к человеческому — *человеческому* вообще. Встреча с Каратаевым была важна для Пьера именно тем, что в Каратаеве исключительно сильно чувство целого. Но Каратаев не способен к живой любви, не способен любить человека как *этого* человека. Он не видит себя как отдельную личность и поэтому не способен увидеть другого человека как единственную, неповторимую личность. Он не способен войти в жизнь другого человека. Его любовь к людям светит, но не греет.

Но ведь и *светить* — это немало! Истинная, а не притворная любовь Каратаева к *мирскому, человеческому* в корне отличает его жизненную позицию от самоотреченчества, отвергаемого Толстым: там — фальшь, ложное общее; здесь, у Каратаева,— *правда:* великая духовная сила

мирского начала, но еще не созревшая до начала личного. Каратаев не отвергает личное, а не видит его, не знает. Однако сила мирского начала в Каратаеве поразила Пьера и помогла ему в его духовном возрождении. И все же с Каратаевым нельзя жить! Им можно любоваться, но нельзя любить его. Любить можно только индивидуально-конкретное. И недаром у Пьера, при воспоминании о Каратаеве, и в словах и в интонации преобладает умиление. В умилении всегда есть снисходительность.

О Каратаеве нельзя сказать, как о Наташе: *сама любовь.* О нем сказано: «Привязанностей, дружбы, любви, как понимал Пьер, Каратаев не имел никаких; но он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами». Но ведь по сути *то же самое* сказано о том «начале вечной любви», которое открылось умирающему князю Андрею и означало, что он «отрекался от земной жизни. Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнию. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни...» Каратаев любит всех,— и, значит, не любит никого. Сказав о любви Каратаева *ко всем* то же самое, что он сказал о любви ко всем умирающего Андрея Болконского,— а именно, что такая безличная любовь означает отречение от жизни,— Толстой тем самым признал, что Каратаев — *не для жизни.*

Любовь Каратаева к благообразию, закругленности жизни означает любовь не к самому существу жизни, а к ее форме, внешности, видимости. Чтобы все было кругло! Чтобы все *округлилось*, не задевало острыми углами! Характерна для Каратаева история о купце, которую он особенно любит радостно рассказывать. Каратаева совершенно не интересует суть умиляющего его происшествия, несправедливость, напрасно погубленная жизнь,— все это вне его внимания и понимания. Его интересует только одно: как все это *закруглилось*, как все получилось *благообразно!*

В любовь Каратаева к людям, в его ласковость, в сущности, страшновато окунуться. Под его любовью ко всем вдруг откроется, что он *тебя*,— именно *тебя*, со всем тем, что *только* ты представляешь и несешь людям,— вовсе

и не любит, а любит в тебе лишь форму целого, человеческого. Пьер чувствует, что Каратаеву — который, казалось бы, так *подружился* с ним,— все равно, будет Пьер с ним или нет, будет Пьер жить или умрет.

Горький глубоко понял это свойство *каратаевщины*, ответив на образ Каратаева — образом Луки в пьесе «На дне». Лукавство — не столько свойство самого Каратаева, сколько свойство *каратаевщины:* она удивительно кругло, *благообразно* умеет *уходить* от всего *острого, торчащего, неблагообразного* — в свою безличную ласковость. И потому Горький был и прав и мудр, сделав своего Луку — лукавым и сказав образом «мягкого» Луки, что каратаевщина по своей сути — лукавое примирение со злом жизни, если только оно выглядит благообразно.

Правильно отмечает В. Шкловский, что ни Пьер, ни читатель не испытывают чувства жалости при смерти Каратаева. Он не был живою личностью; его любовь не была любовью к кому бы то ни было; и любовь Пьера к Каратаеву не была живою любовью к реальной, живой личности, а была любовью к тому *целому*, которое Каратаев чувствовал *безлично* и которое Пьер чувствует лично, как земной, действительный, *этот* человек.

В «Войне и мире» необходим Каратаев,— как прямое напоминание о патриархально-наивном «мирском» начале, оказавшем влияние на автора романа, как аспект художественного идеала.

Конечно, значение образа Каратаева, влияние каратаевщины в «Войне и мире» далеко не является лишь эпизодическим; оно присутствует в романе, уводит художника от решения тех острых социальных вопросов, от которых он все же не может уйти. Каратаевщина — это и есть уход от «проклятых» вопросов в некое благообразие закругленности, несовместимое с толстовским бесстрашием в обнажении всего острого, «некруглого», «неблагообразного».

* * *

Мысль автора «Войны и мира» устремлялась в далекое будущее, к золотому берегу жизни человечества — без моста к желанному берегу. Это и означало отпечаток утопизма в толстовском утверждении идеала. Потому автор «Войны и мира» и не мог не оказаться лицом к ли-

цу с множеством самых разнообразных, неожиданных, порою очень жестоких для него противоречий.

В их числе — даже и противоречие между войной и миром.

Братское единение между людьми устанавливается в общей, мирской борьбе за мирское дело. Толстой на протяжении всего своего творчества не увидел никакой активной социальной борьбы, которой он мог бы дать свою поэтическую санкцию, кроме великого исторического мгновения народной войны 1812 года. И хотя он скорбит о том, что тема единения решается им так или иначе в связи с войной и всеми ее ужасами, всем ходом своего романа проклинает войну,— все же реальность заключается в том, что только с этой исторической эпохой художник смог связать утверждение своего поэтического идеала. Что может быть парадоксальнее для Толстого, отдавшего всю свою любовь к человечеству утверждению мира, согласия, отрицанию насилия во всех его видах!

Толстой не поэтизирует насилие в «Войне и мире», он осуждает его. Но разве он не согласен с жестокой правдой мыслей Андрея Болконского, высказываемых им Пьеру накануне Бородинского сражения, о горькой, но неумолимой необходимости противопоставить насилию — насилие! Впрочем, может быть, тут и неуместна постановка вопроса о согласии или несогласии автора с мыслями героя: художник всего лишь рассказывает правду, как она есть, доводит до предельного вывода и заострения логику войны для того, чтобы с наибольшей силой и законченностью проклясть войну. Это, конечно, так. Но все же можно ли считать безразличным, нейтральным то обстоятельство, что мысли о неумолимой необходимости насилия, как ответа на вражеское насилие, высказывает один из любимейших Толстым героев, благороднейший, чистейший князь Андрей! Да разве все изображение Бородинского сражения не является поэтической санкцией священного насилия народа, обороняющего свои святыни и свою жизнь от насилия!

Но для революционного насилия народа над «собственными» насильниками, над отечественными Даву, столь же свирепыми палачами, что и наполеоновский маршал,— Толстой не мог дать своей санкции художника. И в этом тоже сказалась каратаевщина. Каратаевский «мир» испокон веков привык к мыслям о войнах против иноземных

супостатов, но отвергал мысль о сопротивлении силою той непрерывной войне, которую вели против него «свои» супостаты, верил в возможность умолить их челобитиями, ходоками, прошениями, жалобами. Разинское, болотниковское, пугачевское — и богучаровское — начало было глубоко чуждо каратаевскому началу.

В эпилоге мы встречаемся со стремлением художника утвердить поэзию жизни Пьера и Наташи — и вместе с тем — с недостаточной прочностью, недостаточной внутренней уверенностью этого утверждения. Да, Пьер и Наташа счастливы потому, что не оторваны от мысли об *общем;* для них и в 20-х годах продолжается поэтическое состояние мира,— как награда за их связь с миром в героическую минуту жизни мира. Мы уже отмечали, что историческое чутье Толстого проявилось и в его чувстве связи между декабристским движением и подъемом 1812 года и что поэзия образов Пьера и Наташи в эпилоге связана с темой декабристской борьбы против деспотизма,— с перспективой установления более справедливого и свободного политического строя.

Но ведь отношение самого художника к декабризму, как мы видели, весьма противоречиво, двойственно. В эпилоге это сказывается в некоторой иронии,— конечно, дружелюбной,— которою окрашивает повествователь высказывание Пьера, излагающего свои политические взгляды. Пьер говорит, что все плохо в политической жизни страны и все идет к еще более плохому. Повествователь добавляет от себя, что именно так всегда говорят о деятельности любого правительства, если присмотрятся к ней.

Тут сказывается, конечно, и отрицательное отношение Толстого к любому правительству, любому государству, в том числе и к возможному декабристскому правительству, толстовское скептическое недоверие ко всякой политике.

Но это также означает, что стремление художника к утверждению поэзии жизни Пьера и Наташи 20-х годов не может отличаться тою внутренней убежденностью, полнотой слияния поэта со своими героями, какая отличает все изображение Пьера и Наташи эпохи 1812 года. В эпилоге остается несомненным их стремление жить жизнью мира, участвовать в общем,— но самое это общее далеко не обладает для художника той поэтической непререкаемостью, какая заключалась для него во всенародном единстве 1812 года. И хотя вся теперешняя деятельность Пьера на-

правлена против презираемого Толстым курагинско-шереровско-аракчеевского начала,— художник не может целиком слиться с мыслями и чувствами теперешнего Пьера. Пьер 1812 года действовал, мыслил и чувствовал вместе с мужиком,— а тут, в декабристском движении, нет и запаха мужика. А это значит для Толстого, что нет и настоящего *мира*,— хотя есть героизм, духовная красота и сила предстоящего подвига, есть угадываемая художником непрерывность исторического пути народа, есть честность и чистота, пусть ошибающейся, но идущей к правде, единой, вечной мысли — мысли о всеобщем счастье.

С этой недостаточной внутренней уверенностью поэтического утверждения связаны и некоторые черты прозаизма в образе Наташи эпилога. Семейный эгоизм все же недостаточно сливается тут, в художественной конкретности, с общим, мировым.

В эпилоге с особенной ясностью раскрываются и другие внутренние противоречия «Войны и мира».

Как мы видели, декабристская тема развивается на всем протяжении романа. Автор стремится всем ходом духовной эволюции Андрея Болконского и Пьера Безухова обосновать неизбежность прихода обоих героев к декабризму, не осуществившегося для князя Андрея только из-за его гибели.

Однако стремления и поиски Пьера и князя Андрея никак не укладываются в рамки декабризма. Эти поиски, идейные обретения, завоевания обоих героев, вся проблематика, связанная с ними Толстым,— все это является одновременно и более широким и более узким по сравнению с историческим движением дворянских революционеров.

В самом деле, главное и решающее устремление Пьера и Андрея Болконского к полноте слияния с народом и счастливое обретение связи с общенародной жизнью в «идеальной» поэтической логике романа (соответствовавшей, со всеми поправками на относительность и условность, исторической реальности 1812 года),— само это устремление, сама мысль о народе, как о воплощении общего и мирового, воплощении самой истории,— разумеется, шире декабризма. *Эта* мысль художника, в такой силе и размахе, могла быть вдохновлена только его современностью. Это — мысль 60-х годов. Вот почему, кстати сказать, нельзя согласиться с тем категорическим отрицанием каких бы то ни было элементов модернизации

в «Войне и мире», которое встречается в некоторых литературоведческих работах.

И, с другой стороны, тема главных героев романа является более узкой по сравнению с историческим декабризмом, потому что в их теме отсутствует пафос революционного гнева, восстания. Здесь и сказалось то, что Толстой пошел в обход реальной проблематики и 1860-х и 1820-х годов: в обход революции, в обход острых социальных проблем.

На обвинения критики по адресу «Войны и мира» в модернизации Толстой отвечал, что наши предки, люди начала столетия, жили не менее сложной, тонкой и богатой духовной жизнью, чем современники. Но, конечно, вопрос должен был рассматриваться не в этой плоскости. Вопрос заключался в том, могла ли в начале столетия *мысль о народе* приобрести характер тех раздумий, которые составляют содержание духовной жизни Пьера и князя Андрея.

Толстой не придавал своим героям таких мыслей и чувств, которых у них не могло быть. Но он придал этим мыслям и чувствам такую остроту и широту, до каких они могли развиться лишь в 1860-х годах. Художник-историк, обладавший исключительно тонким чувством исторической конкретности, оказался вынужденным, во имя утверждения своего идеала, несколько ослабить свой принцип историзма в той сфере, которая относилась к изображению духовного, идейного мира героев воспроизводимой эпохи.

Конечно, без этого элемента модернизации было бы невозможно и самое выдвижение, утверждение художественного идеала, самое создание поэтического мира романа. Да и в самой этой модернизации скрывалась большая историческая правда, догадка о преемственной связи мысли поколений. Но, так или иначе, модернизация есть все же модернизация; она тоже является в конечном итоге свидетельством и выражением утопического начала в мышлении художника.

Сложность взаимоотношений Толстого с декабристской темой выдвигает и следующий вопрос.

Почему образ Андрея Болконского уже в первоначальных раздумьях художника о нем явился с трагической печатью гибели? Князь Андрей по всему своему облику неизмеримо ближе к дворянским революционерам,

чем Пьер Безухов. Участие в противоправительственном заговоре, положение одного из лидеров движения гораздо естественнее, органичнее для князя Андрея, чем для Пьера Безухова. Пьер участвует в этом движении как бы с оглядкой на Платона Каратаева. Участие князя Андрея носило бы иной характер, гораздо более соответствующий конкретному, историческому декабризму, чем несколько «платоническое» (от Платона Каратаева!) участие Пьера. Не означает ли это обстоятельство и необходимость для Толстого гораздо большего углубления в тему реального декабризма, если бы в эпилоге участвовал живой Андрей Болконский — и вместе с тем художественную невозможность для Толстого такого углубления, о чем у нас уже шла речь при анализе соответствующих попыток писателя? И нет ли в обреченности князя Андрея на гибель какого-то отблеска другой темы, жившей подспудно, подводно в сознании автора — трагической обреченности героя и в том случае, если бы в романе развернулось изображение декабризма так, как сначала предполагал автор? Самое движение дворянских революционеров было обреченным.

Не является ли вместе с тем гибель Андрея Болконского выражением общей сложности и трудности для Толстого вопроса о герое, с которым он мог бы связать поэтически реальное утверждение своих стремлений, своего идеала — не в исключительной ситуации 1812 года, а в той действительности, которая сменяет единственную для Толстого истинно поэтическую действительность? Андрей Болконский гибнет. Для Пьера в 60-х годах Толстой не находит деятельности. Анна Каренина гибнет. Левин ищет деятельность и тоже реально не находит ее. Своеобразие всей конструкции «Воскресения» связано с тем, что ход романа отбрасывает и действие, совершенное главным героем — Нехлюдовым, и самого Нехлюдова как героя. Проблематика произведения оказывается шире. Действие, совершенное Нехлюдовым, только помогло автору ввести читателя в огромный мир жизни народа.

Вопросы, возникающие в связи с проблемой героя толстовского творчества, требуют, конечно, специального исследования во многих аспектах.

Одно из наиболее жестоких для Толстого противоречий, раскрываемых эпилогом «Войны и мира», заключается в следующем.

Мы видели, что весь путь, пройденный главным героем, Пьером Безуховым, заключался в том, что Пьер шел к слиянию с народом, с общенародной жизнью. В эпилоге же мы видим Пьера без народа — даже без Каратаева: для Пьера Каратаев — лишь воспоминание о чем-то, хотя и большом и важном, но наивном, вызывающем и радостно и грустно умиленную улыбку,— как детство, как далекий, несбыточный сон, незабываемый, но растворившийся, расплывшийся в зыбкой круглости, мягкости, несбыточности.

А с народом остается Николай Ростов.

Он — *хозяин*. Не только в буквальном значении хозяина-помещика, но и в более широком смысле опоры, основы всего реального устройства жизни. Николай в продолжение всей своей жизни в романе уходил от народа, от мира. И вот в итоге романа именно Николай Ростов оказывается единственным, кто осуществляет в обычной, трезвой действительности конкретную связь с крестьянским «миром», подлинную социальную практику отношений между помещиком и мужиком.

Неумолимая логика обычной жизни со всеми ее законами, со всеми социальными противоречиями — все то, что как бы «откладывал», отстранял от себя поэт, изображая необыкновенную действительность,— вся проза жизни идет в наступление на созданный художником поэтический мир.

Толстой в «Войне и мире» еще не видит непримиримости реальных социальных противоречий. Он, видимо, не видит и всей парадоксальности создавшегося в его романе положения, при котором как будто зачеркиваются, с одной стороны, завоевания Пьера, и, с другой стороны,— поражения Николая. Автор «Войны и мира» склоняется к идеализации Николая Ростова — помещика. Все грубости Николая смягчены, полуоправданы отношением к нему патриархального крестьянского «мира» — отношением любовно-уважительным, доходящим до «набожности». Даже «сангвинический кулак» Николая начинает выглядеть чуть ли не отечески добрым. Получается так, что при «поправке», вносимой «духовностью» графини Марьи, старающейся утихомирить темпераментный кулак мужа,— в отношениях помещика с крестьянами, как они сложились у Николая Ростова с лысогорцами, богучаровцами и прочими, собственно, и менять нечего. Толстой как будто допускает в эпилоге «Войны и мира», что лич-

ный, эгоистический интерес помещика и жизненные интересы крестьянства, *быть может*, могут не противоречить друг другу,— хотя мысль Толстого о невозможности какой бы то ни было гармонии между интересами помещика и крестьянина начала развиваться уже в «Утре помещика». Толстой как будто еще не видит,— или, во всяком случае, не обнажает всю истину связи Николая Ростова с крестьянами, означающей по своей сути не только единение, но и разъединение.

Однако при несомненном элементе идеализации Николая Ростова в эпилоге мы не должны забывать о том, что вся позиция Ростова-хозяина уже задолго до эпилога, в сущности, скомпрометирована в романе. Николаю и в голову не могут прийти те мысли, которые Андрей Болконский высказывает в богучаровском споре с Пьером: мысли о «скотском состоянии» крестьян, о неизбежном оскотинивании господ, использующих это состояние, о необходимости покончить с ним. Толстой развивает эту тему и в эпилоге — и именно в связи с Ростовым. К этой теме относятся и зуботычины, раздаваемые Николаем своим «подданным», и вся его грубоватая, примитивная «материальность», не могущая слиться с духовностью его жены, и оттенок презрения в отношении Николеньки Болконского к своему дяде и т. д.

Толстой конца 50-х — начала 60-х годов остро ставил вопрос о необходимости немедленного освобождения крестьян, о неизбежности этого освобождения «снизу», если оно не будет без отлагательства осуществлено «сверху». Толстой гордился свободолюбием лучших людей дворянства. И, конечно, он не санкционирует крепостническую идиллию Николая. Ростову следовало бы внимательно прислушаться к словам Пьера об угрозе новой пугачевщины. Эти слова прямо перекликаются с мыслями, волновавшими самого Толстого на грани 60-х годов. В отличие от либералов, Толстой смотрел и в послезавтрашний день, хорошо понимая, что освобождением от крепостного права вовсе не решается проблема отношений между помещиками и крестьянами, что еще много предстоит всякого, разного, трудного...

И все же элемент идеализации Николая-хозяина несомненен.

Все эти противоречия, выступившие в сгущенном виде в эпилоге, подчеркивали условность, относитель-

ность, недостаточную прочность, историческую мгновенность той основы, на которой автор «Войны и мира» стремился к утверждению своего идеала, создавая картину поэтического состояния мира. Эпилог уже предвещает дальнейшую духовную работу художника и его героев, мучительные поиски Константина Левина, который будет стремиться сделать справедливыми, взаимно выгодными те отношения между помещиком и крестьянами, о справедливости или несправедливости которых Николай Ростов и не задумывается. С внутренней беспощадностью к своим иллюзиям, присущей толстовскому герою, Константин Левин вынужден будет признаться перед самим собою, что ему нечего возразить на замечание его брата Николая о том, что вся мечта об установлении справедливых отношений между помещиком и крестьянином на основе удовлетворения жизненных интересов обеих сторон сводится на деле лишь к *эксплуатации с идеей.* В этом будет заключаться окончательный приговор и Николаю Ростову — хозяину.

Так Толстой фактически придет к выводу и о том, что его мечта о сочетании личного и общего, эгоистического и мирового есть лишь мечта, неосуществимая при тех отношениях, которые в действительности существуют между людьми. Это будет означать, что и самый образ Наташи Ростовой — этот образ любви, которая в себе самой любит весь мир, это поэтическое решение извечной темы своего и общего,— является идеалом, несовместимым с тем устройством жизни, которое с пророческой страстью осудит, отвергнет, проклянет автор «Анны Карениной». Цельный образ прекрасной, счастливой и зовущей к счастью Наташи расщепится, расколется на два образа: правдивой и чистой Кити, целиком уходящей в свой семейный эгоизм,— и трагической Анны с ее тоской о настоящей любви, невозможной в обществе, враждебном миру. От поэзии единения мысль Толстого все более будет обращаться, по мере углубления в жестокую правду действительности, к трагедии разъединения.

«АННА КАРЕНИНА»



СУД НАД АННОЙ КАРЕНИНОЙ ПРОИСХОДИТ В КРИТИКЕ. ПРОИСХОДИТ ЛИ ОН В РОМАНЕ?

Осуждает или оправдывает Толстой Анну Каренину? Как следует понимать таинственные слова эпиграфа — слова библейского бога, разгневанного Иеговы: «Мне отмщение, и Аз воздам!»? Неужели страшная гибель — заслуженная кара этой женщине, которая во всех своих несчастиях до конца остается для читателя чистой и прекрасной? Но если Толстой не осуждает Анну, то может ли он с его благоговением перед святыней семьи оправдывать и защищать героиню своего романа? Гениальный прокурор или гениальный адвокат Анны Карениной создал трагическое произведение?

Так поставлен был вопрос о теме и значении романа в критической литературе, посвященной «Анне Карениной».

Для того чтобы приблизиться к пониманию действительного хода мысли Толстого, необходимо понять, что такая постановка вопроса о значении романа представляет собою крайнее обеднение его содержания. Полезно совершить экскурс в критическую литературу и рассмотреть характерные образцы решения поставленного в ней вопроса о том, осуждает или оправдывает Толстой Анну Каренину. Наш полемический обзор критической литературы явится одновременно и началом нашего анализа романа. Мы увидим суд критики над Анной Карениной от имени Толстого с обвинительным или оправдательным приговором. Но происходит ли суд над Анной Карениной в самом романе?

Разберем сначала варианты обвинительной логики.

Один из представителей дореволюционного либерально-радикального литературоведения Иванов-Разумник утверждал, что «главная тема, главный смысл «Анны Карениной», все значение грозного эпиграфа» сводятся к тому, что «человек не может строить своего счастия на несчастии другого... Анна сделала этот шаг,— и вот за это-то «Мне отмщение, и Аз воздам»...

Для Анны спасения не было. Она принесла в жертву своему счастию несчастие другого — и погибла; если бы она принесла в жертву свое счастие и осталась бы жить с ненавистным ей мужем, она обрекла бы себя на вечное несчастие. Что же делать? По железному закону жизни — гибель всегда ожидает лучших и достойнейших; подлинный герой — всегда обречен в жертву, ибо величие, геройство и вообще человеческое достоинство надо выстрадать»[1].

Таким образом, если бы Анна не ушла от Каренина, то она была бы обречена на вечное несчастье, но зато в этом случае она не совершила бы нравственного преступления, за которое следует неумолимо грозное возмездие. Она выстрадала бы величие, геройство, человеческое достоинство. Вот почему она была бы права, если обрекла бы себя на вечное несчастье. В этом и заключается, по мнению критика, идея романа.

Несколько иной вариант той же, обвинительной логики выразил современник романа М. Громека. По его представлениям, сохранение супружеской связи с ненавистным мужем даже и не представляло бы для Анны особенного несчастья: наоборот, в этом Анна даже нашла бы особое высоконравственное счастье. «Анна,— писал Громека,— забыла любовь и бога и умерла. «Мне отмщение, и Аз воздам». Но «она, если бы хотела, *могла бы не умереть*. Если бы в Анне вдруг проснулось сердце, если бы в ней заговорила снова любовь к людям, к раздавленному ею мужу, к заброшенному сыну, ко всем, от кого она убежала для своего тела; если б она раскаянием любви умолила их возвратить ей любовь, все бы ей простилось. Она бы сделала их снова счастливыми, она не умерла бы тогда и жила на свете. И мысль, что эта свобода, которой Анна не хотела приложить, все же была в ней, что она

[1] Иванов-Разумник, Сочинения, т. IV, стр. 88, 89, 90.

могла быть прощена богом и любовью людей,— объяснила мне, напомнила мне все. Бог есть любовь, а любовь есть прощение. Я понял тогда связь между романами Анны и Долли».

И далее критик возносил хвалы Долли за то, что она смогла совершить «скромный и высокий подвиг любви без счастия», смогла отречься от себя. По этой причине Долли, по оценке критика, «стоит несравненно выше не только Анны, но и Кити... Долли действительно героиня, а ее страницы — одни из самых возвышенных в романе. Она знала другое счастие, другое удовлетворение — счастие бескорыстной любви, полное удовлетворение собственною внутреннею правотой, непонятные для большинства с его побуждениями эгоизма и самолюбия, но для нее несомненные» [1].

Об этих соображениях надо сказать прежде всего то, что они находятся в противоречии с реальным содержанием романа. После разрыва с Карениным у Анны не заснуло сердце, а проснулось для жизни, для счастья, для любви ко всем людям, ко всему миру! Любовь к Сереже постоянно и мучительно жила в ней. Без Сережи для нее нет жизни. Все эти представления об Анне, потерявшей сердце, вытекали из суждения о ней, как о грешнице, заслуживающей страшного приговора.

Но, однако, какою конкретностью романа можно подтвердить мнение, что Толстой осуждает Анну за разрыв с Карениным, за попытку «построить свое счастие на несчастии другого»?

Со всею силой толстовской убедительности показана вся уродливость жизни без счастья, вся невыносимость супружеских отношений без любви, фальшь всего склада семейной жизни Карениных, неизбежность взрыва этой фальши. Толстой до предела обострил противопоставление Алексея Александровича Каренина и Анны, представил их антиподами во всем, обострив противоестественность их близости. Вспомнив в своих предсмертных раздумьях «об Алексее Александровиче, она тотчас с необыкновенной живостью представила его себе как живого пред собой, с его кроткими безжизненными потухшими глазами, синими жилами на белых руках, интонация-

[1] М. Громека, Последние произведения гр. Л. Н. Толстого, М. 1884, стр. 62, 63, 67, 72, 73.

ми и треском пальцев и, вспомнив то чувство, которое было между ними и которое тоже называлось любовью, вздрогнула от отвращения». И разве есть основания полагать, что Толстой не согласен с Анной, когда она думает: «Но прошло время, я поняла, что я не могу себя больше обманывать, что я живая, что я не виновата в том, что бог меня сделал такою, что мне нужно любить и жить»?

Неужели можно представить, что Толстой требует от Анны под угрозой беспощадного наказания вернуться ко всей лжи ее семейных отношений с Карениным?

Христианским критикам, единомышленникам М. Громеки, представлялось, что Толстой, считая вполне возможной не только высоконравственную, но даже и счастливую семью, основанную на «чисто духовной» любви человека к человеку, осуждает Анну за то, что она отвергла возможность такой семьи. Вспомним, однако, болезнь Анны, когда под влиянием близости смерти она как раз и исполняла то, что М. Громека считает ее нравственным долгом: она просила прощения у Алексея Александровича и он все прощал ей. Но лишь только Анна вернулась к жизни, как обнаружилась вся нежизненность, непрочность, болезненная искусственность «чисто духовной» семьи. Анна не могла пойти против самой себя, не могла преодолеть нелюбовь к Каренину и любовь к Вронскому. И само великодушие Алексея Александровича, столь очевидное и бесспорное, превращается в свою противоположность, в мучение и для Анны и для него. Анна не могла вернуться к тому состоянию, близкому к притворству, которым, как она поняла, была вся ее супружеская жизнь с Алексеем Александровичем: она поняла то, что всегда чувствовала.

А тот «бог прощающий», о котором с умилением говорят христианские критики, требует возвращения к притворству, особенно невыносимому после того, как оно осознано! Требует под угрозой лютой казни. В сущности, своею трактовкой «Анны Карениной» христианские критики разоблачают свирепость такого аскетического гуманизма, жестокость подобной «всепрощающей» любви. Характерно в рассуждениях христианского критика и ханжеское третирование чувственного начала в любви и его презрительное утверждение, что Анна только «для своего тела» решилась на трагедию разрыва семьи. Для нее лю-

бовь означает стремление жить всеми человеческими чувствами, жить в согласии с миром, его красотой, его правдой, любить весь мир и чувствовать себя любимой всем миром.

Если бы смысл романа сводился к осуждению героини за уход от Алексея Александровича, то это означало бы, что Толстой вложил идею своего романа в уста именно Алексея Александровича, полагавшего, что Анна должна получить «возмездие за свое преступление». Алексей Александрович говорил ей: «Жизнь наша связана, и связана не людьми, а богом. Разорвать эту связь может только преступление, и преступление этого рода влечет за собою тяжелую кару». Это — почти слова самого Иеговы, взятые эпиграфом к роману. Но неужели можно предположить, что смысл эпиграфа для Толстого и сводился к истинам, излагаемым Карениным? Неужели можно предположить, что и в самом деле для утверждения этих истин написан роман? Если бы это было так, то следовало бы признать исчерпывающей оценкой идеи романа шутливую эпиграмму Некрасова:

> Толстой, ты доказал с терпеньем и талантом,
> Что женщине не следует «гулять»
> Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
> Когда она жена и мать.

Христианские критики полагают, что Толстой противопоставляет Анне в качестве высокого духовного образца Долли, нашедшую в себе силы совершить «подвиг любви без счастья». Но не содержится ли такое внутреннее противоречие в самой этой формулировке, при котором одно понятие начисто исключает другое? Любовь есть счастье. Может ли она означать отсутствие счастья? И в безнадежной любви может быть свое горькое счастье. Не сомнительна ли этическая ценность подвига любви без счастья?

Что касается Долли, то у нее далеко не все обстоит так аскетически-самоотреченчески, да она вовсе и не думает о самоотречении. Она просто любит своего легкомысленного супруга и отнюдь не отвлеченной «духовной» любовью, а любовью земной, женской, не может представить себе жизнь без своего Стивы. Как же можно назидательно противопоставлять ее в качестве примера Анне, которая не любит своего мужа?

М. Громеку приводила в восхищение Долли, «умоляющая Каренина простить Анну и в подтверждение, забывая гордость, открывающая ему свое семейное горе»[1]. Вспомним, однако, как говорит об этом Долли.

«— Нет, постойте! Вы не должны погубить ее. Постойте, я вам скажу про себя. Я вышла замуж, и муж обманывал меня; в злобе, ревности я хотела все бросить, я хотела сама... Но я опомнилась, и кто же? Анна спасла меня. И вот я живу. Дети растут, муж возвращается в семью и чувствует свою неправоту, делается чище, лучше, и я живу...»

Разве тут не ясна авторская печальная ирония? Бедняжка Долли! Ведь нет ни одного слова в ее рассуждении о своей возрожденной семье, которое отвечало бы действительности, не было основано на иллюзии. Это Стива-то «возвращается в семью»! Стива, по его понятиям, никогда и не уходил из семьи. Для него, как и для многих других из его круга, семья как раз и означает возможность, блюдя семейный очаг, одновременно находиться в связях с другими женщинами. Это Стива-то «чувствует свою неправоту»! Но он никогда не сомневался в своей полной правоте. Это Стива-то «делается чище, лучше» в качестве супруга! Это выразилось, однако, лишь в том, что он сменил увлечение француженкой-гувернанткой увлечением юной балериной.

Впрочем, Долли знает, что муж продолжает изменять ей, но она утешает самое себя, привыкая смотреть на измены своего супруга сквозь пальцы, после того как впервые тяжело пережила его измену. Она утешает себя тем, что она живет для детей. «Дети растут». Но отдавая детям все силы, она то умиляется их прелестью, то приходит к выводу, «что те ее дети, которыми она так гордилась, были не только самые обыкновенные, но даже нехорошие, дурно воспитанные дети, с грубыми, зверскими наклонностями, злые дети». Какое уж там «полное удовлетворение своею собственною внутренней правотой» у Долли! По дороге в именье Вронского она отрицает в своих раздумьях всю свою жизнь, все основы этой жизни и склоняется к мысли о том, что права не она, а Анна. Конечно, эти мысли не могли всерьез завладеть ею, Дол-

---

[1] М. Громека, Последние произведения гр. Л. Н. Толстого, М. 1884, стр. 73.

ли по природе своей не призвана ни к какому бунту, да она, как уже сказано, и не может уйти от любимого ею мужа, да и жизнь Анны с Вронским, которую она увидела, не может вызывать зависть. Но сама возможность возникновения еретических разрушительных мыслей у Долли, мыслей о неправоте, внутренней неправильности всей ее жизни, конечно, знаменательна. При всей святости ее материнства, в самой основе, на которой построена ее семья, тоже фальшь и ложь.

Долли, с ее умом, трезвостью отношения к действительности, чуткостью, чувствовала фальшь всего семейного уклада Карениных, чувствует фальшь, по ее выражению, и другой *неправильной* семьи — Анны и Вронского, но старается не замечать, отгонять мысли о фальши своей семьи. И, в сущности, Долли не менее несчастна, чем Анна. В историях Анны и Долли есть параллелизм сопоставления, но нет параллелизма положительно-назидательного противопоставления. При всех своих достоинствах, доброте, честности, правдивости, самоотверженности материнства, Долли прозаична. Ее мир, как и мир обеих ее сестер, ограничен только заботами своей семьи, в то время как мир Анны бесконечно широк. В романе отмечается недоступность поэтического мира Анны для Кити, а в вариантах к роману прямо говорилось: «Увидав Анну, Кити мелка», «Долли мелка»[1]. Именно потому Кити и Долли мелки по сравнению с Анной, что для Анны, для ее натуры, для ее высоких требований к действительности любовь и семья — как и для Наташи Ростовой — это прообраз любовности, семейности всего мира, а для Кити и Долли семья и любовь — это только их семья, их любовь. Поэтому Кити и Долли прозаичны, а Анна поэтична. И по этой же причине любовь Анны трагична.

В связи с образом Долли подчеркнем роль художественной детали у Толстого. В критике не раз отмечалось, что Толстой любит повторять одну и ту же черту во внешнем облике персонажей. Эти повторяемые черты каждый раз приобретают новое значение, порою освещая мгновенным пронзительным светом все положение, всю

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 586 (статья профессора Н. К. Гудзия «История писания и печатания «Анны Карениной»).

сущность жизни того или другого героя, часто вопреки мыслям и словам самого героя о своем положении. Умоляя Алексея Александровича простить Анну и рассказывая ему о том, что Анна помогла спасению и возрождению ее семьи, Долли сжимает «свои костлявые руки». Эти костлявые руки говорят истинную горькую правду о всей жизни Долли, рано потерявшей молодость в служении мужу и детям. Слова Долли — утешительный обман; ее руки — жестокая правда.

Кто более прав — или более неправ — в своем жизненном поведении: Анна или Долли? Дает ли Толстой ответ на этот вопрос? Да и ставит ли он его?

Анна разрушила семью, построенную на лжи. Долли сохранила такую семью. Если бы Долли сделала это только во имя детей, только во имя того, чтобы ее дети не были так несчастливы, как несчастлив Сережа, то в таком случае, очевидно, возник бы вопрос о том, за Анной или за Долли следует признать бо́льшую моральную правоту. Но такой вопрос в романе не поставлен. Он поставлен в христианской и либеральной критике. Толстой же повествует в обеих историях — Анны и Долли — о горечи жизни, он занят своим глубоким всесторонним художественным исследованием семьи и любви в современном ему обществе и исследованием всего этого общества с точки зрения семьи и любви.

Против осуждения Анны критикой выступил А. В. Луначарский. К сожалению, его оценка «Анны Карениной» не принадлежит к числу удачных и блистательных литературных оценок, которые, как известно, есть у Луначарского. Он защищал Анну не только от критики, но и от Толстого. Он тоже исходил из предпосылки, что писатель судит и осуждает свою героиню, и к этому сводил значение и смысл романа.

«Толстой,— писал Луначарский,— обрисовал Анну Каренину блистательнейшими красками, языческими, которыми он так велик, он описал великолепную женщину... она — прекрасное, жаждущее свободы животное, которое рвет, как умеет, цепи петербургской помещичьей, чиновничьей морали, и мы ей симпатизируем...

...Но вдруг что же оказывается? Вдруг оказывается, что она преступница: она для того, чтобы добиться своего счастья, должна была изменить мужу. Читатель нашего времени скажет: да чем же она виновата? Сама природа

сделала ее здоровой, красивой. Ей нужна любовь. А она, в конце концов, наказана... И палачом оказывается бог: «Аз воздам...»

Но в чем же преступление?»

Луначарский тоже полагал, что Толстой хотел сказать своим романом: «Ты так живи, чтобы никому не причинить страданий. Если тебе самому нельзя добиться счастья иначе, как отдавив кому-то лапу,— откажись от своего счастья...

...Видите,— продолжал критик,— какая, в сущности говоря, контрреволюционнейшая теория. Она контрреволюционная не только потому, что тогда и о целом классе нужно то же самое сказать: нельзя добиваться своего счастья, если это можно сделать лишь ценою борьбы, крови, страданий. Но даже если говорить об отдельной, здоровой, молодой индивидуальности, то можно ли сказать, что ты-де не смеешь добиваться своего счастья, если кто-то от этого может страдать? Нельзя страдания людей, совершенно неценных, совершенно ненужных, ставить в качестве страшного барьера против себя» [1].

Эти мысли Луначарского вызывают целый ряд возражений.

Прежде всего в «Анне Карениной» нет «контрреволюционной теории». Доказывать, что в романе нет этой теории, означало бы повторить аргументы, высказанные нами выше в связи с разбором либеральных и христианских взглядов на содержание «Анны Карениной». Но дело не только в этом. Луначарский был неправ и в существе аргументации, выдвинутой им против той «теории», которую он ошибочно увидел в романе.

В самом деле, критик, по сути, механистически отождествил этику индивидуального поведения человека с этикой социального поведения класса. Он сделал прямолинейный ход к вопросу о классовой борьбе от вопроса о том, следует или не следует отдельной личности жертвовать своим счастьем во имя того, чтобы не причинять страданий другим людям. Этот личный вопрос каждый решает индивидуально, в зависимости от своей совести, от данных обстоятельств и отношений, и почему же, вообще говоря, нельзя предположить, что в том или другом случае че-

---

[1] А. В. Луначарский, Русская литература, Гослитиздат, М. 1947, стр. 265, 266, 267.

ловек может отказаться от своего счастья для того, чтобы не причинять страданий другим? Да и к тому же, разве нельзя представить такое положение, когда человек, отказавшись от своего счастья, при всех страданиях, вытекающих из этого отказа, в конечном итоге окажется счастливее, чем в том случае, если бы он не отказался от своего счастья? Чернышевский в своем учении о «разумном эгоизме» говорил о такой возможности. Кстати сказать, Луначарский считал концепцию разумного эгоизма Чернышевского мудрой и вполне согласующейся с марксистской этикой. Чернышевский полагал, что *для себя самого*, например, для избежания угрызений совести, человек порою отказывается от того счастья, которое ему предлагает судьба. Человеку не всегда так легко и просто понять, где правда и где ложь в области его личных отношений. Во всяком случае, точно так же, как нельзя в качестве абсолютного догмата выдвигать этический постулат отречения от своего счастья во имя избавления других людей от несчастья, так же нельзя утверждать нечто вроде абсолютного морального права причинять страдания другим во имя своего счастья.

Нельзя согласиться и со столь категорической формулировкой Луначарского о «совершенно неценных, совершенно ненужных» людях, со страданиями которых нечего и считаться. Русской литературе, с ее гуманистическими традициями, чужд такой размашистый подход к личности. «Дуэль» Чехова, например, целиком посвящена отрицанию подобного подхода к людям, отстаиваемого зоологом фон-Кореном, который считает морально оправданным даже истребление людей, подобных Лаевскому. Как явствует из хода произведения, фон-Корен приходит к отказу от этой позиции. Полемике с подобными взглядами было посвящено «Преступление и наказание» Достоевского, предугадавшего ницшеанство и заранее осудившего его.

С точки же зрения истинной марксистской этики, неценными, ненужными и даже опасными для человечества становятся эксплуататорские классы в процессе исчерпания ими своей первоначальной положительной исторической миссии. Что касается личностей, то их ценность или неценность, нужность или ненужность не может быть столь очевидной, как ценность или неценность того или другого класса. И, во всяком случае, вопрос о нужности

или ненужности того или другого человека не может решаться ни в сфере индивидуальных, ни в сфере общественных отношений по субъективным, произвольным решениям.

Мы отметили, что Луначарский неправильно отождествил проблемы индивидуальной этики с проблемами этики классовой борьбы. Но и в этой сфере, в этической проблематике классовой борьбы, перед рабочим классом не стоит выбор: добиваться или не добиваться своего счастья ценою страданий «людей совершенно неценных, совершенно ненужных». Революционное насилие представляет собою вынужденный ответ на реакционное насилие. Энгельс писал:

«...Когда нет реакционного насилия, против которого надо бороться, то не ставится вопрос и о революционном насилии»[1]. Ленин отмечал, что «реакционные классы прибегают обыкновенно первые к насилию... ставят в порядок дня штык»[2]. В Программе Коммунистической партии Советского Союза с полной ясностью говорится о необходимости поисков мирного способа перехода к социализму и о том, что осуществление именно этой возможности соответствовало бы интересам рабочего класса и всего народа, общенациональным интересам каждой данной страны. И только,— говорится в Программе КПСС,— при таких условиях, «когда эксплуататорские классы прибегают к насилию над народом, необходимо иметь в виду возможность немирного перехода к социализму». Программа КПСС напоминает о том, что Маркс и Ленин предвидели возможность такого положения, при котором «для буржуазии будет выгодным согласиться на выкуп у нее основных средств производства».

Все те этические проблемы, которые затронул Луначарский в процитированных соображениях по поводу «Анны Карениной», стали неизмеримо яснее для нас в свете исторических решений XX и XXII съездов КПСС и борьбы партии с последствиями и влияниями периода культа личности. Мы еще не взвесили, не подвели итогов тех плодотворнейших идейных и общественных сдвигов, которые произошли за время после XX съезда партии, огромного значения этих сдвигов во всех областях нашей

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIX, стр. 147.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 375.

жизни, в развитии культуры, в самых различных областях общественного сознания. Поднялось на новый уровень этическое, гуманистическое самосознание нашего общества. Мы обязаны во всех случаях гораздо глубже, точнее решать все вопросы социальной и индивидуальной морали.

Возвращаясь непосредственно к «Анне Карениной», нельзя не подивиться тому, что, говоря о страданиях «людей совершенно неценных, совершенно ненужных», Луначарский забыл о том, что в числе людей, которые страдают от разрыва семьи, маленький Сережа...

Однако дает ли даже и это трагическое обстоятельство основание утверждать, что Толстой судит и осуждает Анну? Вспомним самые скорбные страницы романа — свидание Анны с сыном, вспомним, как Сережа и Анна одинаково по-детски слабо плачут...

В. Вересаев в работе «Живая жизнь» выдвинул свой, отличный от христианского, вариант осуждения Анны. Вересаев отделил в романе то, что представлялось ему субъективным взглядом Толстого на свое произведение, от того, в чем Вересаев усматривал объективное содержание романа, фактически данную в произведении оценку жизненного поведения героини. Субъективный взгляд Толстого Вересаев представлял так же, как христианские критики представляли и этот взгляд и все содержание романа: «Анна,— писал Вересаев,— изменила мужу, бросила сына — и сделалась «потерянной женщиной»... Достойный выход для Анны был только один: принять прощение мужа, задавить отвращение к нему и возвратиться в прежнюю ложь, мрак и узаконенный позор. Анна этого не сделала — и гибнет. Но люди не должны бросать в нее камнями. «Высший нравственный закон» и без того карает ее жестоко».

Вересаев полагал, что, вопреки этому взгляду Толстого, на самом деле, в художественной реальности Анна является осужденной, но, оказывается, не за уход от мужа и разрыв семьи, а совсем за другую вину, прямо противоположного свойства. И с *этим* осуждением Вересаев вполне соглашался. «Над Анной,— утверждал он,— стоит великий, грозный мститель, неумолимо ведет ее к гибели и говорит: «Мне отмщение, и Аз воздам».

В чем же дело? Почему, как говорится, не мытьем, так катаньем, а все же следует обрушить на Анну гнев-

ный приговор? А потому, объяснял Вересаев, что, по объективному смыслу романа и по не осознаваемому самим Толстым, но действительному его художественному кодексу, общему отношению к жизни и людям, Анна совершила преступление против живой жизни.

«Для Толстого, живая жизнь не знает ошибок. Она благостна и велика. Ею глубоко заложена в человеке могучая, инстинктивная сила, ведущая его к благу. И горе тому, кто идет против этой силы, кто не повинуется душе своей, как бы это ни было тяжело и трудно...

Если бы Анна чисто и честно отдалась этой силе, перед ней раскрылась бы новая, цельная жизнь. Но Анна испугалась,— испугалась мелким страхом перед человеческим осуждением, перед потерей своего положения в свете. И глубокое, ясное чувство загрязнилось ложью, превратилось в запретное *наслаждение*, стало мелким и мутным. Анна ушла только в любовь, стала духовно бездетною «любовницей», как раньше была только матерью. И тщетно пытается она жить своею противоестественною, пустоцветною любовью. Этого живая жизнь также не может терпеть. Поруганная, разорванная надвое, она беспощадно убивает душу Анны.

И здесь нельзя возмущаться, нельзя никого обвинять в жестокости. Здесь можно только молча преклонить голову перед праведностью высшего суда. Если человек не следует таинственно-радостному зову, звучащему в душе, если он робко проходит мимо величайших радостей, уготованных ему жизнью,— то кто же виноват, что он гибнет в мраке и муках? Человек легкомысленно пошел против собственного своего существа,— и великий закон, светлый в самой своей жестокости, говорит:

«Мне отмщение, и Аз воздам»[1].

Есть доля истины в этих мыслях талантливого писателя и талантливого читателя Вересаева. Несомненно, что в творчестве Толстого есть услышанный Вересаевым мотив «живой жизни», протестующей против всякого нарушения природы, естественности, правды. Очень хорошо сказал Вересаев о том, что Анна *ушла только в любовь* и что любовь ее превратилась в противоестественную, пустоцветную. Но причину того *вырождения*

---

[1] В. Вересаев, Живая жизнь, М. 1929, стр. 129, 142, 143.

любви, которое прослеживает шаг за шагом создатель «Анны Карениной», нельзя видеть в том, в чем видит Вересаев.

Из чего следует, что Анна испугалась? Из чего следует, что ее устрашили такие вещи, как осуждение, потеря положения в свете?

Конечно, для нее не был легок разрыв со светом, у нее нет никакой иной среды. И, однако, она решилась на разрыв всех прежних связей, на вызов свету, на конфликт с обществом. Какою реальностью романа можно подтвердить мысль о том, что страх перед осуждением и потерей положения в свете играл хоть какую-нибудь роль в ее чувстве к Вронскому?

В том-то и сказывается трагизм ее истории, что она целиком, безоглядно, со всею страстностью и цельностью своей натуры отдалась своей любви, и все-таки, а вернее, именно поэтому перед нею не только не открылась «живая жизнь», но она потеряла жизнь. Вересаев игнорировал вопрос о состоянии мира, о том обществе, в котором жила Анна, и во всей трагедии Анны Карениной обвинял Анну Каренину. «И здесь нельзя возмущаться, нельзя никого обвинять в жестокости...» Да, мудрость романа заключается и в том, что здесь действительно никого нельзя обвинять в жестокости. Но разве гибель молодой прекрасной женщины, виновной только в том, что она хотела жить и любить, не вопиет о жестокости всего устройства мира! «Светло-жестокий» бог Вересаева, игнорирующий мысль Толстого об обществе, в котором развертывалась трагедия Анны, оказывался таким же глухим и жестоким, как и бог христианских критиков романа. Да и самое понятие светлой жестокости, перекликающееся с ницшеанством, внутренне противоречиво: жестокость исключает свет.

Итак, Анну осуждали и за нелюбовь к Каренину, и за недостаточную любовь к Вронскому. Критике трудно было отказаться от представления о наказании героини как об основе романа; представлялось, что эпиграф в соединении с гибелью героини обязательно требует от критики найти и доказать субъективную вину Анны.

Отзвуки представлений о том, что Толстой считает гибель грозным, но все же справедливым возмездием своей героине, встречаются в литературоведении и до самого последнего времени. В содержательной рабо-

те Я. Билинкиса «О творчестве Л. Н. Толстого» мы читаем:

«Автор «Анны Карениной» был убежден (особенно к моменту завершения работы над романом), что уже в его время можно сразу и навсегда освободиться от всех противоречий в жизни человека и человечества путем приобщения к «божеской истине», якобы открытой работающему на земле крестьянину. Поэтому Анна у Толстого не могла не погибнуть, но гибелью он и наказывает ее, как не нашедшую возможной и верной дороги»[1]. По мнению исследователя, Анна внутренне соприкоснулась вследствие своего всецелого поглощения любовью-страстью с буржуазно-индивидуалистическим мировосприятием, и за то, что она отдалилась от «божеского» крестьянского миропонимания, Толстой и карает ее в гневном содружестве с Иеговой. Но неужели можно предположить, что с точки зрения Толстого следовало карать гибелью тех, кто не смог приобщиться к «божеской истине»? И почему следовало наказать за неприобщение Анну, а не Стиву, не Бетси, не Софи Штольц? Анна и Левин, как правильно пишет Я. Билинкис, являются единственными в романе, кто не может примириться с ложью и злом жизни. Они человечнее всех других. Следовательно, Анна ближе к правде, чем все другие. И все-таки именно она наказана! Вряд ли можно признать правильным столь категорическое утверждение, что Анна внутренне соприкоснулась с буржуазно-индивидуалистическим мировосприятием. Отвращение к этому мировосприятию выражено в ее предсмертных мыслях. Оно смертельно враждебно ей, противоречит всему ее существу, всему ее отношению к жизни.

Впрочем, автор работы «О творчестве Л. Н. Толстого», быть может, не до конца продумал свою концепцию романа и еще вернется к «Анне Карениной»? В его книге есть мысль о том, что русская литература поставила «вопрос об ответственности каждого из людей, всех людей прежде всего за то, что весь склад общества опирается на глубоко бесчеловечные основы»[2]. Эта мысль содержит возможности своего дальнейшего развития.

---

[1] Я. Билинкис, О творчестве Л. Н. Толстого, изд. «Советский писатель», М. 1959, стр. 326.

[2] Там же, стр. 337.

Анна и Левин, как наиболее человечные люди, несут наибольшую нравственную ответственность за зло мира. Кому многое дано, с того многое и спрашивается. Чем более человечен человек, с тем большей неизбежностью он вступает в конфликт с бесчеловечным обществом. Чем сильнее его стремление к полноте жизни, тем неизбежнее его столкновение с безжизненным обществом. Поэтому гибнет Анна, а не другие.

Но, однако, нельзя не видеть, что такое понимание означает отрицание справедливости, заслуженности «наказания». Неизбежность — одно, справедливость — другое; первая не всегда совпадает со второй.

Считать, что Анна заслужила кару тем, что ушла от ответственности, возложенной на всех людей, нельзя. Разве уже одно то, что она не могла лгать, не могла скрывать свою любовь и вступила в конфликт с мертвенным обществом, пусть и не осознаваемый ею во всем его значении, развивающийся только в личной сфере, но все же конфликт во имя свободы, естественности, правдивости человеческих отношений; разве одно то, что ее чувство было любовью, а не тем грязным пародированием любви, каким являются связи всех этих Бетси, и что она заплатила жизнью за любовь; разве то, что вся история ее жизни и гибели утверждает высокую этическую истину о том, что человек должен быть счастлив,— разве все это не означает, что она, как могла, решила вопрос о своей ответственности за зло! И разве Толстой не утверждает и «Казаками», и «Войной и миром», и «Анной Карениной», и «Воскресением», и «Живым трупом», и «Хаджи-Муратом», и всем своим творчеством мысль о том, что человек должен быть счастлив! Следовательно, и при этой концепции: наибольшая ответственность наиболее человечных людей за бесчеловечность жизни — рушится предположение о том, что Толстой считает гибель Анны справедливой карой.

Герой трагедии не может быть человеком с мелкими, нецельными, раздробленными чувствами и мелкими требованиями к действительности. Человек с маленькими, слабыми, половинчатыми чувствами и компромиссными мыслями не способен охватить своею мыслью или своим чувством всю действительность, затронуть самое главное, коренное в действительности, не способен подвергнуть роковому испытанию самое устройство мира, предъ-

явив к действительности высокие, цельные требования, и ценою собственной жизни обнажить неблагополучие жизни всех людей. Это сделал Гамлет. Это сделала Анна Каренина. Своею любовью она хотела охватить весь мир. И холодный мир, окружавший ее, отверг ее любовь.

Оттенок представления о том, что Толстой считает Анну субъективно виновной в чем-то, есть и в ценной статье Э. Бабаева «Сюжет и композиция романа «Анна Каренина», опубликованной в сборнике «Толстой-художник». Левин, пишет Э. Бабаев, «был уже на пороге самоубийства, когда ему открылась новая жизнь в правде Фоканыча... Искания Анны окончились катастрофой. Она отвергла лживые законы и не приняла истинных. Левин открыл «закон добра», который принес ему ясное сознание того, что нужно делать и на что нужно надеяться»[1].

В чем же выразилось то, что Анна *не приняла* «законы добра»?

«Ее порыв к свободе не увенчался успехом. Она не в силах выйти из-под влияния тех жизненных условий, которые делают неотвратимой ее гибель. Ей кажется, что вся жизнь подчинена тем жестоким законам, которые объяснял ей игрок Яшвин, человек «не только без правил, но и с безнравственными правилами». «Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!» — думает Анна... Разве все мы не брошены на свет только затем, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучить себя и других»...

...Но то, что представлялось Анне «правдой», было для Левина «мучительной неправдой». Он не мог остановиться на том, что зло владеет обществом. Ему необходимо было найти «высшую правду», тот «несомненный смысл добра», который должен изменить жизнь и дать ей новые нравственные законы»[2].

Можно ли, однако, сказать, что Анна не приняла «нравственный закон» Фоканыча? Не принять — значит отвергнуть нечто, что тебе предлагается, выбрать между согласием с предлагаемым и отрицанием предлагаемого.

---

[1] Толстой-художник, Сборник статей изд. Академии наук СССР, М. 1961, стр. 157.

[2] Там же, стр. 156.

Но так не стоит вопрос в романе. Может быть, впрочем, дело в неточном выражении и автор статьи хотел выразить такую мысль: Толстой считает Анну виновной в том, что она не жила по нравственному закону Фоканыча? Закон этот заключается в том, что надо жить не для своих «нужд», а для бога и ближних. Но и с таким пониманием нельзя согласиться. Оно было бы не чем иным, как возвращением к мыслям Громеки и других критиков, полагавших, что Толстой *осуждает* Анну за то, что она жила только «для своего тела», только для себя.

Самое главное в образе Анны, во всем ее существе — это то, что, как и для Наташи Ростовой, для Анны быть счастливой значит видеть всех счастливыми.

Есть смешение понятий в словах автора рассматриваемой статьи: «то, что представлялось Анне «правдой», было для Левина «мучительной неправдой». Понятие правды в смысле верного понимания действительности как она есть смешивается с оценкой действительности. В этом, втором смысле правда, открытая Анной, была для нее такою же мучительной неправдой, как для Левина. И вместе с тем для Левина это тоже было правдой в смысле понимания действительности. Анна, так же как и Левин, не могла «остановиться на том, что зло владеет обществом», не могла примириться с этим. В той мучительной для нее правде и одновременно мучительной неправде, которую она открыла, она видит врага, с которым нельзя примириться, под властью которого нельзя жить.

«Если жизненные искания Анны окончились катастрофой,— пишет Э. Бабаев,— то Левин через сомнение и отчаяние «прокладывает свою определенную дорогу». Это была дорога к народу, дорога к правде и добру, как их понимал Толстой. Левин не мог удовлетвориться «отрицательным решением» жизненных проблем».

Э. Бабаев совершенно прав, высказывая плодотворную мысль: «Искание «положительной программы» — «закона добра» — составляет источник внутреннего развития сюжета романа»[1]. Но, однако, он не прав, полагая, что Анна удовлетворилась «отрицательным решением жизненных проблем». Вряд ли можно считать героиню

---

[1] Толстой-художник, Сборник статей, изд. Академии наук СССР, М. 1961, стр. 155.

удовлетворенной отрицательным решением, если оно привело ее под колеса поезда...

Защитительная позиция, согласно которой Толстой написал роман для защиты и оправдания жизненного поведения героини, представлена, в частности, статьей Н. И. Успенского[1]. Здесь Анна Каренина предстает чуть ли не революционеркой-демократкой, сознательным и передовым борцом за раскрепощение женщин, а автор романа ее адвокатом. «Могла ли она испытывать чувство долга к мужу, душившему ее жизнь...» Нет, Анна не могла «вновь добровольно заточить себя в тюрьму, сковать себя семейными цепями с человеком, которого она ненавидела, который оскорблял ее на протяжении всего замужества». Отношения Анны с Вронским тоже рассматриваются в статье с чрезвычайно радикальной, освободительной точки зрения. «Ее активную, сильную, незаурядную натуру мучило сознание своего неравенства, как женщины... То состояние бытового рабства, с каким мирилась Долли и множество других женщин верхов общества, было невыносимо для Анны...

...Всем существом Анна боролась за право быть другом и товарищем, а не рабом...

...Анна испытывала тревогу и сомнение относительно того, насколько удалось ей вырвать любимого человека из-под пагубного влияния ненавистного ей света». Но — увы! В нем жил все тот же аристократический консерватизм...

...Она отдала Вронскому все, чем богата была ее незаурядная натура, пожертвовала для него всем, чем дорожила более своей жизни. Но ее жертвы оказались напрасными, лучшие ее духовные силы — бесцельно истраченными: сила светских привычек Вронского, его светских понятий, взглядов на жизнь оказалась непреодолимой...

...Рабству она предпочла смерть... Именно в этом мы ощущаем духовную красоту и поэзию жизни и борьбы Анны...

...Образ Анны раскрывает необычайные духовные силы русской женщины в ее мрачном прошлом... И не слу-

---

[1] Н. И. Успенский, Роман «Анна Каренина». Сб. «Творчество Л. Н. Толстого», изд. Академии наук СССР, М. 1954, стр. 201.

чайно подобные образы создавались в 60-е и 70-е годы, в десятилетия усиленной «ломки» всех старых общественных отношений, когда жизнь устами революционной демократии, и прежде всего Герцена и Чернышевского, требовала раскрепощения женщины»[1].

Итак, пафос романа Толстого оказывается пафосом борьбы за женскую эмансипацию. Толстой — союзник революционеров-демократов в женском вопросе. Анна — борец против аристократического консерватизма. Она кладет все свои силы на идейное перевоспитание Вронского. Она стремится увлечь его на некий прогрессивный путь. Но она терпит неудачу в своей последовательной идеологической борьбе за Вронского. Он остается на закостенелых ретроградных позициях, несмотря на все энергичнейшие и порою хитроумнейшие усилия своей передовой воспитательницы. Так, например, она прибегает к тонким педагогическим приемам воздействия на трудновоспитуемого: «Чувствуя, что мечта быть другом, товарищем Вронского рушится, Анна в отчаянии пытается разбудить в нем ревность, прибегая к тем светским средствам, которые ее чистой, неиспорченной натуре были всегда чужды». Так попутно выясняется, что товарищ Анна по сути не ревновала Вронского, а прибегала к «светским средствам», видимо, полагая, что цель — перевоспитание Вронского — оправдывает все средства; уясняется также, что попытки вызвать ревность у любимого человека применяются лишь в высшем дворянском кругу и лицами из других классов и сословий не используются.

Трактовка самоубийства Анны Карениной как следствия постигшей ее неудачи в идейной перековке Вронского, конечно, слишком занимательна для того, чтобы полемизировать с нею. Но нельзя и пройти мимо этой статьи, поскольку при всей ее, скажем, заостренности самая ее методология является в известной мере типичной: здесь с особенной наглядностью сказывается тот подход к роману, который можно назвать субъективно-оценочным рассмотрением персонажей с точки зрения суда над ними: кого следует обвинить, кого оправдать (мы не касаемся моментов вульгарного социологизма

---

[1] Н. И. Успенский, Роман «Анна Каренина», стр. 210, 211, 213, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229.— Сб. «Творчество Л. Н. Толстого», изд. Академии наук СССР, М. 1954.

в статье). Крайности сходятся: и те, кто считает Толстого прокурором Анны Карениной, и те, кто считает его адвокатом своей героини, одинаково подходят к роману с субъективно-оценочной точки зрения; и тех и других прежде всего интересует вопрос о том, как Толстой морально оценивает своих персонажей и их поведение. Между тем для Толстого характерна прежде всего моральная оценка той действительности, в которой живут его герои, моральная оценка объективного положения человека в действительности. Это, может быть, особенно относится к «Анне Карениной», в которой жизнь жестоко и слепо играет людьми, их судьбами и идет помимо и против их воли и желаний. Толстого интересует неизбежность именно такого, а не иного поведения его героев, объясняющаяся положением героя в реальной действительности. Внимание художника обращено на цепь зависимостей и условий, приводящих к тому или другому поступку или решению.

Изображать Алексея Александровича Каренина тираном, оскорблявшим на каждом шагу свою жену, которая ненавидела его во все время замужества, значит бесконечно далеко уйти от реальности произведения. Каренин вовсе не злобный человек, и он никогда по злой воле не оскорблял Анну. Если все же он действительно угнетал и оскорблял ее, то не какой-то своей жестокостью, а всей своей сущностью частички общей угнетательской, чуждой жизни, бездушной машины государства и общества, но главным образом «просто» тем, что Анна никогда не любила его. Она лишь обманывала себя видимостью семьи и семейной жизни. Не любила не значит ненавидела. Если бы Анна ненавидела Алексея Александровича во все время замужества, то это означало бы, что ее жизнь во все это время была не тем неосознанным притворством, которое для Анны стало вполне ясным лишь после встречи с Вронским, а сознательным притворством. Но это означало бы какой-то другой роман с другой героиней.

Мышление штампами имеет ту замечательную особенность, что оно изнутри взрывает само себя. Это мышление незаметно для себя приводит к выводам, прямо противоположным тому, что оно хотело бы высказать. Стремясь «возвысить», «революционизировать» Анну, мышление штампами не замечает, что оно принижает

Анну до уровня притворщицы. Ставя Анне чуть ли не в заслугу то, что она пожертвовала Вронскому «всем, чем она дорожила более жизни», автор статьи не замечает, что он оправдывает жертву Сережей для Вронского. Вряд ли, однако, можно признать идейное перевоспитание Вронского,— а именно к этой задаче автор статьи сводит отношение к Вронскому Анны, более важной задачей, чем материнское воспитание ребенка.

Влияния догматического мышления часто приводили в области литературоведения к подмене реальности оцениваемых классических произведений поучительными олеографиями, упростительской незамысловатостью схем, устранявших из поля зрения жизненную конкретность, сложность и противоречия той действительности, которая изображалась в литературе прошлого. Влияния догматизма в литературоведении сказывались и в склонности к перенесению «вины» за эту сложность и противоречия с объективной действительности на отдельных лиц. Это приводило к чрезвычайно обедненному представлению о классическом наследии, к непониманию глубины и остроты социальной критики действительности в произведениях классиков.

Стремясь доказать, что роман Толстого написан для оправдания и возвышения жизненного поведения героини, Н. П. Успенский обвиняет в гибели Анны не столько объективную действительность, сколько отдельных злых и недостойных лиц. Его адвокатская позиция по отношению к Анне оборачивается прокурорской позицией по отношению чуть ли не ко всем другим персонажам.

Разумеется, в романе нет ничего похожего на оправдание того, что Сережа обречен на сиротство в мире. В романе представлен жестокий ход обстоятельств. И опять-таки, желая «возвысить» Анну, автор статьи принижает ее. Для Анны не стоял вопрос о выборе между Сережей и Вронским, о жертве Сережей для Вронского. Для нее стоял другой вопрос: о невозможности для нее самой жизни, если нельзя соединить Сережу и Вронского. Она не может жить с Карениным, и она не может жить без Сережи. Все в романе ведет к неизбежности гибели Анны.

Не вполне понятно, что именно подразумевает автор статьи под борьбой Анны против светских понятий, взглядов и привычек Вронского. То, что она никуда не

хочет отпускать его от себя? Ревнует не только ко всем женщинам, но и ко всему на свете? Если же говорить о борьбе за раскрепощение женщин, то реальный Толстой, каков он был, со всеми его противоречиями, а не выдуманный и прилизанный, в своем романе сочувствует скорее не эмансипаторам, а князю Щербацкому. Старый князь Щербацкий высмеивает суждения о том, что женщина стеснена и подавлена неравноправием с мужчиной, заявляя, что он, в свою очередь, стеснен и подавлен тем обстоятельством, что его не примут кормилицей в Воспитательный дом.

Исходя из представления, что для Толстого в «Анне Карениной» самое главное — это оценки субъективных моральных качеств персонажей, а также из предпосылки, что роман написан для защиты и оправдания всего жизненного поведения героини, автор статьи и рассматривает Вронского как аргумент в оправдании Анны. Разумеется, критик прав в том, что Вронский ни в какое сравнение не может идти с Анной по своей ценности для людей, по всему своему духовному уровню. Это люди разного измерения, разной душевной породы. Для Вронского характерна и кастовая и общая душевная ограниченность. Но при всем том в нем есть и своя порядочность, и правдивость, и мужественность. И если Анна «пожертвовала» для него всем (впрочем, Толстой не считает верным говорить о жертвах там, где речь идет о любви), то с таким же основанием можно сказать, что и Вронский пожертвовал для Анны всеми своими жизненными ценностями и стимулами, в том числе самым важным для него: честолюбием, всем своим положением в обществе. При всей своей ограниченности Вронский, начав свой роман с Анной в духе обыкновенного светского адюльтера, смог подняться до догадки о необыкновенной духовной ценности Анны. Каков бы ни был Вронский, в романе отсутствует мотив разочарования Анны в нем. Она любит его до самого конца своей жизни. Она приходит к другому разочарованию: в самой любви и в самой жизни, которая невозможна для нее без любви.

И в истории разрыва Анны с Карениным, и в истории ее любви к Вронскому главную роль играют все-таки не личные качества Каренина и Вронского, хотя эти качества и имеют очень важное значение, а нечто еще более

важное, включающее в себя и личные качества людей: сама жизнь так, как она есть, сама действительность с неизбежно складывающимися обстоятельствами.

Представление о том, что роман Толстого написан для защиты и оправдания всех действий и поступков героини (всей «жизни и борьбы Анны», по выражению Н. И. Успенского), так же не выдерживает проверки реальным содержанием произведения, как не выдерживает этой проверки и противоположное представление о том, что роман написан для осуждения и обвинения героини. Одно лишь сиротство Сережи исключает предположение о том, что роман написан для оправдания Анны. И если в романе Толстого нет запрещения любви из-за жалости, из-за недопустимости строить свое счастье на несчастье другого, то, разумеется, в романе нет и защиты такого счастья, такой любви.

Распространенность, живучесть представлений об «Анне Карениной» как о суде над героиней с обвинительным или оправдательным приговором объясняется, в числе других причин, тем, что роман настолько широко и глубоко охватил действительность, ее реальные отношения, что в нем, конечно, можно найти в изобилии материал как для обвинения, так и для оправдания героини. Но ни обвинительная, ни оправдательная критика не выдерживает критики романом. В романе нет суда над Анной Карениной.

Толстой рассказал, как у него возник замысел романа. «Это было так же, как теперь, после обеда, я лежал один на этом диване и курил. Задумался ли я очень, или боролся с дремотою, не знаю, но только вдруг передо мною промелькнул обнаженный женский локоть аристократической руки. Я невольно начал вглядываться в видение. Появились плечо, шея и, наконец, целый образ красивой женщины в бальном костюме, как бы просительно вглядывавшейся в меня грустными глазами. Видение исчезло, но я уже не мог освободиться от его впечатления, оно преследовало меня и дни и ночи, я должен был искать ему воплощения. Вот начало «Анны Карениной»[1].

---

[1] Воспоминания В. Истомина о Л. Н. Толстом. Цит. по кн.: В. Жданов, Творческая история «Анны Карениной», изд. «Советский писатель», М. 1957, стр. 243.

Грустные глаза прекрасной женщины просительно смотрят на художника. Они просят разгадать загадку человеческой жизни. Самое это первое видение Анны, представшее перед Толстым, и даже самый этот беспомощный обнаженный женский локоть прекрасной руки не говорят ли о том, как бесконечно далек был художник от мысли о каком бы то ни было суде над женщиной! Суд над нею только помешал бы делу художника: разгадке тайны ее жизни и жизни всех людей, всего человечества.

Точная мысль об отношении Толстого к Анне была высказана Б. М. Эйхенбаумом правда, не в связи с исследованием самого романа, а по поводу специальной темы. В статье «Толстой и Шопенгауэр» Б. Эйхенбаум разбирал текст эпиграфа, первоначально приведенный Толстым по тексту Шопенгауэра, и отмечал, что эпиграфом к роману «Толстой, очевидно, хотел сказать не то, что бог осудил Анну, а то, что он, автор, отказывается судить Анну и запрещает это читателям. Трактовка самоубийства Анны как наказания отпадает. Она — жертва, которую можно только жалеть. Так и было в первоначальном замысле романа, записанном С. А. Толстой: «Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой». Слова: «Мне отмщение, и Аз воздам» относятся не к Анне, а ко всем персонажам, ко всему роману в целом: к той неправде и лжи, к тому злу и обману, жертвою которых и гибнет Анна»[1].

Когда Толстой говорил Софье Андреевне, что героиня его романа не виновата, то он как бы заранее выражал свое согласие с раздумьем Анны: «Я не виновата в том, что бог меня сделал такою, что мне нужно любить и жить...»

КАРЕНИН И АННА: КАРЕНИН И ЖИЗНЬ

Противопоставление жизненности Анны — безжизненности Каренина последовательно проводится в романе с характерным для художественного метода Толстого заострением непримиримости противоречия.

[1] Журн. «Литературный современник», 1935, № 11, стр. 142.

Когда Алексей Александрович встретился с возможностью измены жены, то он почувствовал, что «стоит лицом к лицу пред чем-то нелогичным и бестолковым, и не знал, что надо делать. Алексей Александрович стоял лицом к лицу пред жизнью, пред возможностью любви в его жене к кому-нибудь, кроме его, и это-то казалось ему очень бестолковым и непонятным, потому что это была сама жизнь. Всю жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самою жизнью, он отстранялся от нее».

Любовь, вспыхнувшая в Анне,— это сама жизнь как она есть, со всей ее путаницей, неразберихой, не укладывающаяся ни в какие схемы.

Алексею Александровичу действительная жизнь не могла не представляться бестолковой и нелогичной, потому что она никак не может принять узаконенную форму, составляющую единственный смысл всей деятельности, всего существования Алексея Александровича. Он потому и отстранялся всегда от жизни, что она нелогична. Так он хотел отстраниться и от любви своей жены к другому человеку, сделать вид, что этого просто нет. Нелогичное не может существовать! А если и существует, то надо отнестись к нему как к несуществующему и сохранить форму, видимость семьи,— впрочем, его семья, как и вся его жизнь, лишь форма, лишь видимость. И какая ирония над Алексеем Александровичем в словах о том, что он никогда не спрашивал себя, почему следует иметь уверенность в постоянстве любви к нему молодой жены! Его уверенность и основывалась только на том уважении к незыблемости установленной, принятой формы, которое определяло весь стиль мышления и чувствования Алексея Александровича. И в служебной и в личной сферах его существования, по сути, одна и та же монотонно-машинная имитация жизни.

Отношение Алексея Александровича к Анне воплощает сущность его отношений с самою жизнью: игнорирование живой сложности, замена ее искусственной стройностью внешней логики. Вновь и вновь мы чувствуем, каким насилием над жизнью были семейные отношения Каренина с Анной,— медленным, повседневным, постоянным угнетением, при всей незлобности и даже скрытой доброте Алексея Александровича.

Он инстинктивно скрывал от всех и от самого себя свою доброту, зная, что если он позволит ей «распуститься» в нем, то столкнется с самою жизнью и неизбежно запутается, выпадет из искусственной жизни, в которой он только и мог существовать. Впрочем, к этому инстинктивному знанию присоединялось и другое инстинктивное знание: ненужности, беспомощности доброты в окружающей действительности.

Если все существование Алексея Александровича есть сфера отражений жизни, то вот — Анна! Вспомним ее в вагоне поезда, захваченную после знакомства с Вронским ощущением особенной полноты жизни, особенного подъема, предчувствием бури в ее жизни,— буря неистовствует там, во тьме, за окном вагона,— предчувствием «непростительного» счастья. В ней кипит избыток жизненных сил, такая жажда настоящей жизни, которая по своей силе и неотвратимости равна силе этой бушующей бури. Она пытается сосредоточиться на чтении английского романа. «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за *отражением жизни* других людей. Ей слишком самой хотелось жить» (подчеркнуто мною.— *В. Е.*).

Настоящая жизнь для Толстого — это страстное желание и умение человека жить жизнью всех людей, общею жизнью и каждою отдельною человеческой жизнью. Так стремится и умеет жить любимая героиня Толстого, воплощение его художественного идеала — Наташа Ростова. Так, только так стремится жить Анна Каренина, только такая жизнь для нее — настоящая. Продолжим поездку с нею в вагоне тревожного поезда ее жизни, неотвратимо несущего ее к катастрофе. «Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось делать это самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать».

Как всегда у Толстого и как всегда во всяком истинном произведении искусства, в каждой составной частице просвечивает весь мир произведения, его пафос, его

идея; каждая деталь по-своему, в миллионах вариаций, моделирует целое. Разве вся трагедия Анны Карениной не заключена в том, что все ее существо стремилось жить жизнью всех людей, воплощать, вносить самое себя в общую жизнь, делать вместе со всеми общую жизнь, а не отражать какую-то мимо проносящуюся, чужую, отчужденную жизнь! Ей хотелось быть нужной всем, участвовать в жизни всех, жить во всем, во всех, а не присутствовать при жизни, ей хотелось, чтобы все было ею самою и чтобы она была всем. Ей хотелось быть жизнью, а не отражением. Но жить было нельзя, «делать нечего было». И эти ее маленькие руки, жаждущие делать какую-то страстную, яркую, захватывающую, широкую, таинственную, прекрасную жизнь, бесцельно перебирающие ножичек, и есть одна из миллионов художественных деталей, создающих целое, выражающих весь поэтический мир произведения.

Толстой развивает в «Анне Карениной» одну из коренных тем всего своего творчества, тему отчуждения мира от человека и страстную жажду неутоленного человечества — жажду присвоения всего мира человеку. Как и Наташа Ростова, Анна Каренина хотела бы полететь навстречу всему миру. Знаменательно, что возникшая в Анне любовь сразу связывается у нее с этой жаждой жить жизнью всего мира, именно любовь вызвала в ней особенный прилив этой жажды, свойственной всей ее натуре. Любовь Анны высока и прекрасна, потому что в этой любви заключена жажда любовного обладания всем миром. В двух своих женских образах Толстой с наибольшей силой воплотил стремление к слиянию с общей, мировой жизнью: в Наташе и Анне. Это стремление предстало как любовь, — в одном случае разделенная миром, потому что сам мир, данный в «Войне и мире» как идеал художника, как проект братской жизни всего человечества, находился в поэтическом, любовном состоянии; и в другом случае — неразделенная, потому что мир «Анны Карениной» находится в прозаическом, разъединенном состоянии. Взаимная любовь человека и мира как идеал; и любовь человека к миру без взаимности как реальность прозаической действительности — таково соотношение «Войны и мира» и «Анны Карениной».

Анна наделена самым ценным, с точки зрения Толстого, человеческим даром: даром общения, открытости для

людей, даром понимания всех и сочувствования в буквальном смысле слова, то есть умением совместного чувствования с другими людьми. Это и создает поэтический мир Анны, который Кити чувствует недоступным для себя. Анна была «таинственною, прелестной, любящею, ищущею и дающею счастье». Такою и запомнил ее Вронский. Это и есть образ самой жизни. По художественному идеалу Толстого, жизнь и должна быть такою, как Анна, жизнь должна относиться к людям так, как относится к людям Анна: с тем же дружественным вниманием и пониманием, с тем же умением перенести каждого в высокий, поэтический мир и вызвать в каждом самое высокое и лучшее.

Как только появляется Анна, люди чувствуют себя в высоком мире, ином, чем тот обычный, прозаический мир, в котором они живут. Стоило появиться Анне, и все в доме Облонских стало другим, все стало измеряться каким-то новым измерением. Ведь никаких особенно умных слов Анна не сказала Долли, когда уговаривала ее помириться со Стивой, что казалось Долли невозможным. Чудо, принесенное в дом Облонских Анной, была она сама. И Долли перенеслась в иную атмосферу, почувствовала, правда, не очень-то ясно, что есть какая-то другая жизнь, вышла из, казалось, наглухо замкнутого домашнего прозаического мирка, посмотрела на все каким-то новым, просветленным взглядом. Дети Облонских почувствовали, что Анна — праздник, и закружились с нею в праздничном счастье быть рядом с нею, трогать ее платье, чувствовать ее как необычайную радость жизни. Анна — это дар соединения людей, преображения жизни, выявления прекрасного в жизни и в людях.

Когда Долли спрашивает Анну, могла ли бы она сама, Анна, простить в подобном случае, то Анна мгновенно переносится в положение Долли. Точно так же она умеет проникать в положение, мысли и чувства всех людей.

«Переноситься мыслью и чувством в другое существо было душевное действие, чуждое Алексею Александровичу. Он считал это душевное действие вредным и опасным фантазерством».

Открытость Анны для мира и непроницаемость для жизни Алексея Александровича — решающее и поистине взаимоисключающее противопоставление. Если Анна —

соединение людей, то Алексей Александрович — отъединение. Если Анна — любовь, то Алексей Александрович — безлюбовность. Если Анна — жизнь, то Алексей Александрович — безжизненность.

Одна из острых толстовских деталей — принятый Алексеем Александровичем в обращении с женою тон подтрунивания над неким воображаемым, нежно и страстно влюбленным супругом: дескать, мы выше или мы серьезнее этих выдуманных сентиментальностей. Алексей Александрович не подозревал, что этим вышучиванием любви он вышучивал самого себя, свою душевную немощность, свою чуждость любви. Он не подозревал, что своим пародированием любви он пародировал свои семейные отношения.

И Алексей Александрович женился без любви, и Анна вышла за него без любви — вышла потому, что были приняты, считались благопристойными браки без любви, а девушке, оставшейся сиротою, уже совсем было необходимо побыстрее выйти замуж, и тетка Анны устроила этот брак. Анна с присущей ей внутренней честностью, стремлением к искренности во всем хотела приблизить свои отношения с Алексеем Александровичем к отношениям настоящей жены и настоящего мужа.

Семья Карениных — безлюбовная семья.

Поставим теперь следующий вопрос.

Мужем героини романа мог бы быть человек совсем иного склада: и не старый, и не «министерская машина», как это и предполагалось в первоначальных вариантах романа, и она могла бы по-настоящему любить его. Что изменилось бы, если бы и при этих условиях все же пришла бы новая любовь к героине, на место прежней любви пришла нелюбовь? Известно с древних времен, что это происходит в жизни по причине ее крайней бестолковости. Конечно, изменилось бы очень многое во множестве конкретных обстоятельств. Но стержневая ситуация осталась бы тою же. Вот, в частности, почему такими нестерпимо натянутыми представляются встречающиеся в критике попытки «идеологизировать» разрыв семьи Карениных, «социологизировать» его, «узаконить» отрицательными социальными и личными качествами Каренина, уложить все в стройную логическую схему. Для разрыва семьи достаточно было бы и простой (если, конечно, тут годится слово: простая) наступившей нелюбви.

Какой же художественной цели служит столь острое противопоставление Каренина и Анны как антагонистов во всем? Конечно, это противопоставление играет свою существенную роль в объяснении неизбежности разрыва семьи, обостряет эту неизбежность. Но только ли к этому обострению стремился Толстой, отказавшись от своего первоначального намерения сделать мужа героини романа человеком гораздо более привлекательным и усиливая в ходе работы над романом черты социальной и личной непривлекательности этого персонажа? Какую роль играют в общей логике, в идее произведения индивидуальные свойства Каренина, зачем нужны именно эти его свойства, если к разрыву семьи могла повести нелюбовь и без данных особенностей Алексея Александровича?

Безжизненные глаза Каренина — это глаза, какими взглянула на героиню романа окружавшая ее действительность. И то обстоятельство, что человек с этими безжизненными глазами был человеком, с которым была связана вся жизнь Анны, усиливает трагизм ее одиночества в мертвой пустыне действительности, одиночества самой любви в безлюбовной действительности.

Трагическая героиня романа — сама любовь.

ВРОНСКИЙ И АННА: ВРОНСКИЙ И ЖИЗНЬ

Тема одиночества любви пронизывает весь роман. Ей посвящена и вся история отношений Анны и Вронского.

Любовь Анны и Вронского осуждена в романе с самого ее начала (хотя это и не значит опять-таки, что осуждена Анна за эту любовь).

Этой любви предшествует дурное предзнаменование — гибель человека под колесами поезда, прообраз гибели героини, гибели любви. Так уже самое первое знакомство Анны с Вронским окрашивается мотивом смерти. И история любви оказывается историей смерти.

После разговора Анны с Вронским в гостиной у Бетси, когда Анна окончательно поняла, что любит Вронского, она поднимается по лестнице, возвращаясь домой.

«Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не

веселый,— он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи».

Это и есть образ-символ возникшей любви. Она осветила жизнь героини не утренним светом, а заревом во тьме, заревом пожара, в котором ей суждено сгореть. Темная ночь жизни для Анны так и не сменилась утром, зарево вспыхнуло для того, чтобы слиться с ночью.

«Анна шла, опустив голову...» И в последующей сцене, после наступившей близости Анны с Вронским,— страшной сцене, потому что сама эта близость, по Толстому, страшна как преступление,— Анна все ниже опускала «свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову». Близость, установившуюся между Вронским и Анной, Толстой изображает как убийство. Вронский — убийца, Анна — его сообщница. «Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви». В словах о том, что тело Анны было лишено жизни, проводится прямая нить от установившейся близости Вронского и Анны к предстоящей гибели Анны. Вронскому придется увидеть это «бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело»...

Вронский и Анна своею любовью убили любовь. Начиная свою любовь, они уже убивали ее. Любовь Анны была самою жизнью. Но эта любовь была и самою смертью. Значит, смерть притворилась жизнью? Она умеет это делать. Но нет! Речь идет о том, как жизнь — настоящая, непритворная жизнь со всею своей непререкаемой властностью — позвала к себе и как этот призыв оказался призывом к смерти. Что же, сама жизнь такова, что стремление к ней оказывается стремлением к смерти? И стремление к счастью, освобождению от лжи приводит лишь к новому несчастью, новой лжи? И сама любовь есть убийца любви? Вот вопросы, так сказать, заслуживающие внимания Иеговы, достойные его размышлений или гнева, а не вопрос о виновности или невиновности женщины, последовавшей призыву жизни.

Любовь Анны и Вронского обречена на вырождение. Но каковы причины этой обреченности? Быть может, причина в том, что Анна и Вронский виновны в нарушении святыни семьи и поэтому их любовь не может быть счастливой и должна превратиться в смерть?

Толстой, конечно, осуждает разрывы семей, как он осуждает и безлюбовные семьи. Эту грань — между не-

осуждением Анны и осуждением самого по себе разрыва семьи и не замечала критика, которая полагала, что осуждение относится к Анне, лично к Анне. Заметить эту грань, помимо всего прочего, мешала и сама сила толстовского осуждения разрыва семьи. Безлюбовная семья нечеловечна, противоестественна. Но и разрыв семьи противоестествен, нечеловечен. Он, так же как и безлюбовная семья, противен природе. Это — одно из противоречий, мучающих Толстого в «Анне Карениной». Он считает это противоречие безвыходным. Безвыходность этого противоречия выражена, как в сгустке, в следующем переживании Анны: «Неужели они не простят меня, не поймут, как все это не могло быть иначе?» — сказала она себе.

Остановившись и взглянув на колебавшиеся от ветра вершины осины с обмытыми, ярко блистающими на холодном солнце листьями, она поняла, что они не простят, что все и все к ней теперь будут безжалостны, как это небо, как эта зелень».

Сама природа позвала Анну к любви. И вот сама же природа осуждает ее любовь.

Приведенный отрывок сложен, его неверно было бы понимать в том смысле, что, по мнению Толстого, сама природа осуждает Анну. Нельзя забывать о том, что это — переживание Анны, это ее чувство, ее совестливость, ее готовность осудить себя — и вместе с тем протест против осуждения, сознание и своей вины и своей правоты, неизбежности всего, что произошло: все это не могло быть иначе... Между чувством Анны своей виновности перед самою природой и мыслью Толстого как раз и пролегает та грань, которая проходит по всему роману: грань между отношением Толстого к Анне и его отношением к той лжи и злу, в которые она ввергнута и в своей связи с Карениным, и в своей связи с Вронским. Раздумье Анны о том, как «все это не могло быть иначе»,— раздумье самого Толстого. Все его повествование и есть повествование о том, как все это не могло быть иначе. Грань, о которой мы говорим, ощутима и во всей интонации приведенного отрывка. Ведь это интонация мольбы о прощении.

Все безжалостно обрушилось на Анну. И разве во всем предстающем здесь образе молодой женщины с ее беззащитностью, беспредельно одинокой под этим необозримым небом, под этим холодным к ней солнцем, перед

этой холодной блистающей зеленью, перед этим множеством осуждающих ее, презирающих, враждебных к ней людей не заключено одновременно и осуждение нарушения закона природы, святыни семьи, и столь же безоговорочный отказ от осуждения этой женщины, которая оказывается виновной в нарушении закона природы потому, что она повиновалась закону природы! И небо, и солнце, и зелень осуждают это нарушение. Но значит ли это, что они осуждают Анну? Так кажется Анне. Но вряд ли так думает Толстой-художник.

Художественная мысль Толстого глубоко диалектична. Его роман является подтверждением того, что только диалектическое мышление и способно быть трагическим мышлением.

Чем сильнее, яснее, острее выступает жизненная необходимость разрыва семьи Карениных, тем сильнее, яснее, острее выступают и тяжесть, противоестественность, заключающиеся в самом по себе разрыве семьи. Даже и в том случае, если разрыв семьи необходим, как сама жизнь, он не может не быть связанным со страданиями и несчастиями, не может не означать такого же нарушения законов жизни, как и сохранение безлюбовной семьи. Более того: чем более жизненно необходим разрыв семьи в данных обстоятельствах, тем более должно быть осуждено само по себе явление разрыва семьи. Такова мысль Толстого. И поэтому с полным основанием можно сказать, что, работая над все большим усилением мотивировок непререкаемости, совершенной необходимости, неизбежности разрыва семьи Карениных, все более «заостряя», по его выражению, в ходе работы над романом эту необходимость, Толстой тем самым работал и над заострением осуждения самого по себе разрыва семьи — по закону контраста, по закону трагедии, раскрывающей безвыходность данного противоречия.

Итак, разрыв семьи осужден в романе.

Но можно ли из этого сделать вывод, что любовь Анны и Вронского терпит крушение по той причине, что эта любовь потребовала разрушения семьи Карениных? Можно ли вывести из романа ту житейскую премудрость, что вторая любовь или второй брак в жизни человека заранее обречены, «все равно счастья не будет», все равно «семьи не получится»? Роман не дает основания для таких выводов. Семья Карениных, семья Облонских и другие семьи

не были основаны на разрушении какой-то другой семьи и все-таки оказались несчастливыми, неправильными семьями. Нет, Толстой не прописывает рецептов, годных на все случаи. Он скорбит о разрушениях семей, но он не принадлежит к тем, кого Щедрин называл «утопистами обуздания» — в данном случае обуздания любви.

Почему же обречена на крушение любовь Анны и Вронского?

Быть может, главная причина в личных качествах Вронского?

Каковы личные качества Вронского?

Кити находит какое-то сходство между Вронским и Левиным. Ей, любящей Левина, нравился Вронский. Анне, любящей Вронского, понравился Левин. Сходство между Вронским и Левиным, видимо, в прямоте, правдивости, мужественности, смелости. Но в главном, в существе самого отношения к жизни Вронский и Левин — антагонисты. И, хотя это и парадоксально, есть внутреннее сходство между Вронским и Карениным, гораздо более существенное, чем сходство между Вронским и Левиным.

Вронский узок для настоящей любви. Сходство между ним и Карениным прежде всего в том, что оба, хотя и в разной мере, недостаточно проницаемы для мира, оба — не люди для людей, не люди для общей жизни. Способность или неспособность к жизни миром — решающий критерий Толстого в оценке людей, в сущности крестьянский, народный критерий. Как в «Войне и мире», этот критерий применяется Толстым ко всем персонажам и в «Анне Карениной».

У Вронского, как и у Каренина, есть свой незыблемый свод правил, свой строго определенный и размеренный кодекс искусственной, условной жизни, выход за пределы которого — к настоящей жизни! — для Вронского, как и для Каренина, означает оказаться вышибленным из седла, как это произошло с Вронским на скачках с препятствиями. И Вронский и Каренин неожиданно оказались лицом к лицу с препятствием, каким явилась для обоих сама жизнь, сломавшая раз навсегда установленные своды правил, взорвавшая искусственное спокойствие. И оба они *спешились*...

Сцена скачек символична. Она наполнена широким и многосторонним содержанием. Это один из узловых моментов романа.

Вронский неверным, скверным движением погубил любимое им прекрасное и гордое, целиком доверившееся ему живое существо, эту чудесную, милую, трогательную, необыкновенную Фру-Фру, так понимавшую все его желания, так стремившуюся слиться с ним воедино в этом их волшебном и трудном полете через все многочисленные препятствия, барьеры, рвы, пропасти — которыми столь изобильна и сама жизнь,— полету к какой-то победе над всеми хитрыми сложностями, злыми ловушками, неумолимыми препонами,— к какой-то уверенной, вдохновенно легкой в самой своей трудности красоте, стройности, грации, законченности.

Вронский оказался неспособным к такому полету, он не смог слиться с темпом, ритмом того волшебства, которое он чувствовал в этой удивительной Фру-Фру, летевшей как праздник, как чудо. Вронский был способен почувствовать волшебство, но не был способен к участию в нем. Вронский способен чувствовать красоту, но не способен творить ее. Все же в существе своем он прозаичен.

В истории «взаимоотношений» Вронского с Фру-Фру во время скачки заключена мысль Толстого о некоторой общей *неправильности* Вронского, его неспособности слиться с живою жизнью. Для Толстого плохой ездок, не сливающийся воедино с лошадью,— какой-то намек на оценку человека, на его недостаточную естественность, природность. Плохие ездоки — Наполеон и Александр. Оба, по Толстому, ненастоящие люди, далекие от натуральности, чуждые простой, настоящей жизни.

В одном месте Толстой как бы проговаривается, он дает осторожный намек на внутреннее значение сцены скачек, намек на то, что в сущности здесь речь идет о *скачке жизни*. Этот намек дан в кратком обмене репликами между высокопоставленным военным и Карениным.

«— Вы не скачете? — пошутил ему военный.

— Моя скачка труднее,— почтительно отвечал Алексей Александрович».

Этот обмен репликами имеет и то внутреннее значение, что Алексей Александрович тоже участник скачек, хотя он в скачках не участвует, и сама мысль о том, что он мог бы выступить в качестве жокея, конечно, забавна. И, однако, он, Каренин, участвует в этих скачках наравне с Вронским. Эти скачки и его, Алексея Александровича, вышибли из седла.

Анна своим волнением за Вронского, упавшего вместе с лошадью, выдала свое чувство к Вронскому. Это же волнение привело ее к признанию Каренину в своей супружеской неверности.

Алексей Александрович, втайне от самого себя, предпочел бы услышать от нее успокоительную ложь. Но теперь, после скачек, уже становится невозможным сохранение внешней формы. Вместе с гибелью Фру-Фру разбилась и жизнь Алексея Александровича. Начиная с этого момента, вся его жизнь, вся его, до сих пор неуклонно восходившая вверх, карьера накренилась и устремилась вниз, к падению.

Сразу же после сцены скачек возникают все болезненные вопросы о разрыве семьи, о разводе, о судьбе Сережи, круто начинается совсем иная жизнь для трех участников драмы. Вместе с гибелью Фру-Фру разбилась и перспектива карьеры Вронского. Ему предстоит теперь отказ от этой перспективы.

Сцена скачек, повлекших признание Анны, сразу придает всему роману катастрофический темп — темп самой этой сцены, изобилующей неудачами, падениями ездоков, наполненной всеобщей тревогой, недовольством: «ужас чувствовался всеми»... В сцене скачек прорвалась и сгустилась внутренняя катастрофичность всего романа, передающая тревожность общей скачки жизни, атмосферу самой эпохи, дух которой выражен в «Анне Карениной».

Все три участника драмы выпали из привычного им строя жизни.

Анна проявила себя как сама правда жизни, не умеющая и не желающая скрываться, притворяться, прорвавшаяся наперекор всему, вопреки всем барьерам искусственности, лжи...

Вернемся к характеристике Вронского.

Живший до этого своей искусственною жизнью, ограниченной кругом богатых военных, с условной моралью своего круга, Вронский теперь отрывается от всего привычного, от всего того, что, являясь искусственным, было естественным для Вронского. И поскольку он, как и всякий человек, не может жить лишь одною любовью, постольку он пытается возместить ту искусственную, но естественную для него жизнь, которою он жил до этого, другою искусственною жизнью, но теперь уже и для него неестественною.

Новою искусственною жизнью Вронского становится занятие живописью в Италии, стилизация под художнический и аристократически-меценатский образ жизни.

Быть может, главная черта Вронского и есть дилетантизм.

Сюжет строится таким образом, что в каждой сфере дилетантствования Вронского ему противостоят те, кто знает и делает дело по-настоящему: противостоят мастера.

Вронский оказался дилетантом в скачке с препятствиями. В этой области ему противостоит безупречный знаток всего, что относится к лошадям и скачкам, его тренер мистер Корд, великий жокей. Он великолепен в своем несколько высокомерном и учтивом профессионализме, в своем уверенном спокойствии и с этой своей «неумелою походкой жокеев», даже с этими своими грязными ногтями: и эта походка и ногти кажутся трогательными, потому что они профессиональны,— со своим неожиданным неслыханно дерзким вопросом к Вронскому — профессиональным и поэтому прекрасным: «А вы куда едете, милорд?» Он слегка презирает Вронского: слегка — потому что еще допускает во Вронском спортивные возможности; презирает — за дилетантизм, который уже сказался в том, что Вронский позволил себе отвлечение, волнение перед скачкой, усилившее волнение лошади. Уже одним этим Вронский предавал Фру-Фру, как предавал все дело. Дилетантизм всегда может обернуться предательством, когда он соприкасается с делом.

Вронский — дилетант в живописи. Он и здесь не лишен способностей, но его способности стилизаторские. Он стилизует чужие манеры, жанры, роды живописи, избрав «французский грациозный и эффектный» род... «Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим; но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно, жизнью, уже воплощенною в искусстве, то он вдохновлялся очень быстро и легко и так же быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать».

Таким образом, Вронский — даже «талантливый» дилетант. Но он живет отражениями жизни. Он пишет отражения чужой живописи.

Вронскому противостоит художник Михайлов.

Михайлов презирает суждения дилетантов, уверенные, как и все суждения дилетантов, о «таланте» и «технике». «Слово талант, под которым они разумели прирожденную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца, и которым они хотели назвать все, что переживаемо было художником, особенно часто встречалось в их разговоре, так как оно им было необходимо, для того чтобы называть то, о чем они не имели никакого понятия, но хотели говорить».

Для Толстого в самое понятие настоящего таланта, в самую суть таланта включены страсть и мысль художника — мысль о жизни, о жизни этого человека, и в нем — всех людей. Художник вдохновляется непосредственно жизнью, хотя, конечно, толчком к его вдохновению может быть и произведение другого мастера. Талант, с точки зрения Толстого,— это прежде всего необходимость сказать о жизни нечто, что еще не было сказано, понять нечто, что еще не было понято или было не до конца понято. Михайлов не думал, что его картина лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что ему удалось передать в ней нечто такое, чего еще никто не передавал. Какое ему дело по сравнению с этим до «рода живописи»!

У Вронского нет жизненной необходимости высказать нечто. Довольствуясь чужими отражениями жизни, он интересовался лишь «видами» и «родами», приняв как данность установленное подразделение, подобно тому как Каренин интересовался лишь установленными узаконениями и их подразделениями.

Михайлов «часто слышал это слово техника и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал... что технику противополагали внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно... Самый опытный и искусный живописец-техник... не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания».

Для художника Михайлова, равно как и для художника Толстого, талант и техника — это прежде всего со-

держание, значительность и сила художественной мысли. Толстой применяет замечательное выражение: границы содержания, то есть знание художником того, над чем будет работать его мысль в произведении, что именно он хочет решить или выдвинуть на решение людей. Так или иначе, художник стремится прояснить нечто необходимое для понимания или творения жизни. Художественное содержание, с точки зрения Толстого, включает в себя технику. Художественная мысль уже рождается в своей художественной форме. Дело художника — дать этой мысли-форме выход, ясность, простор, законченность, «заострить» ее, освободить от всего лишнего, мешающего полноте ее проявления, ее свободе,— «снять покровы», как называет это Михайлов. Дилетанты, рассуждающие о форме и технике вне содержания или о содержании вне формы и техники, превращают и содержание, и форму, и технику в пустоту. Это свидетельство внутренней пустоты уверенно судящих об искусстве дилетантов.

У Вронского, в его уме и сердце, попросту нет такого содержания, которое с неумолимой властностью требовало бы своего воплощения, своей свободы, своего разрешения, как требовало этого от Толстого представшее перед ним видение прекрасной женщины. Это видение уже было возникавшей художественной мыслью, сразу явившейся перед художником в слитности содержания и формы, но еще неясных в своих «границах».

Главы, посвященные художнику Михайлову, противопоставление искусства дилетантизму, раздумье над содержанием и формой художественного произведения, сущностью художественного таланта, над творческим процессом представляют собою труд Толстого одновременно и в области искусства, и в области эстетики. Здесь художественная мысль обдумывает самое себя.

Искусство — это не могу молчать!

Вронский вполне может... молчать (у него это вообще неплохо получается).

У Вронского в жизни нет своего слова, своей мысли. «С ним случилось то же, что и с Голенищевым, чувствующим, что ему нечего сказать»...

Упражнения Вронского в живописи Михайлов даже не может презирать. Презрение означало бы все же какое-то признание. Михайлов «знал, что нельзя запретить Вронскому баловать живописью; он знал, что он и все

дилетанты имели полное право писать что им угодно, но ему было неприятно. Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел перед влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно».

Вронский и Михайлов пишут портреты Анны. Художник улавливает в Анне неповторимое, лишь ей свойственное, ее «особенную красоту», «самое милое ее душевное выражение» — все то, чего Вронский не мог уловить в любимой женщине. Михайлов открыл ему это, хотя Вронскому и кажется, что он всегда это знал и чувствовал (не таков ли и общий закон восприятия художественных произведений?).

Вронский и свой портрет Анны стилизует под «грациозный и эффектный французский жанр», пишет ее в итальянском костюме. Стилизация любимой женщины... Конечно, здесь содержится внутреннее указание и на что-то не совсем настоящее, отчасти тоже стилизаторское в самой любви Вронского к Анне. Вронский вступал в эту любовь, представляя ее себе как элегантно-изящный «род» светского романа. Такой роман вызвал бы скрытое восхищение и зависть в свете, льстил бы честолюбию Вронского.

Разъединение Анны и Вронского началось уже с самого начала их сближения. Они начинали два разных романа. Он — великосветский. Она — роман всей своей жизни и смерти. Для нее любовь была, как она говорит, то же, что кусок хлеба для голодного. Вронский, по сути, не герой ее романа, так же как она — не героиня его романа. Но любовь связала их. Соприкоснувшись с настоящей любовью, Вронский покончил с начатым им светским романом, поняв, что перед ним нечто совсем иное. Его покушение на самоубийство было казнью светского романа. Но мог ли он слиться с настоящей любовью в волшебном, свободном полете? Ход романа насыщает все более и более глубоким содержанием слова Анны, сказанные ею в ответ на его просьбу о любви:

«...Любовь...— повторила она медленно, внутренним голосом...— Я оттого и не люблю этого слова, что оно для

меня слишком много значит, больше гораздо, чем вы можете понять...»

Анна говорит *внутренним голосом* — для себя самой, с самою собой, не для Вронского, не с Вронским, говорит с самою любовью, внутренним знанием уже зная главное: что Вронский не для той любви, которая нужна ей.

В сопоставлении различия между художником и дилетантом и различия между влюбленным и человеком, ласкающим куклу так, как влюбленный ласкает любимую женщину, содержится и мысль о том, что мастер — это влюбленный. Влюбленность, любовь — дар. Дилетанты в жизни не обладают даром влюбленности, даром любви, даром свободы.

Да, любовь Вронского узка, и недаром Толстой так подчеркивает преимущественно чувственное, а в некоторых деталях животное начало в его любви, в то время как в любви Анны выражена красота и чувственной и духовной любви. Вронский чувствует духовную красоту Анны. Эта красота поражает его, но, хотя любовь возвысила Вронского, все же в нем нет духовного света и свободы, потому что нет настоящего внутреннего содержания, которое, по Толстому, возможно лишь у людей, открытых для жизни, для мира. Вронский, хотя и в меньшей мере, чем Каренин, но тоже не умеет целиком, свободно и полно переноситься мыслью и чувством в другое существо,— даже и в любимое существо, не умеет сливаться с ним. Это и есть то непроницаемое, непросветленное, что связывается с образом Вронского. Он не понимает тоски Анны по Сереже!

Неверное, «скверное движение» Вронского по отношению к Анне, непроизвольное, неосознанное,— это то, как он воспринял показанное ему Анной письмо к ней Алексея Александровича, в котором Алексей Александрович извещал ее о принятом им решении сохранить форму семьи: «Наша жизнь должна идти, как прежде». Когда Анна прочитала это письмо, она почувствовала, что «над ней обрушилось такое страшное несчастье, какого она не ожидала». До этого она раскаивалась в том, что призналась мужу в своей связи с Вронским, и желала только одного — чтобы слова этого ее признания «были как бы не сказаны. И вот письмо это признавало слова несказанными и давало ей то, чего она желала. Но теперь это письмо представлялось ей ужаснее всего, что только она могла себе представить». В глубине души она думала, что все,

может быть, останется по-старому, она не в силах будет переменить положение, расстаться с Сережей. Но ужас жизни с постылым мужем теперь смертельно давит ее. Она в точности не могла бы ответить самой себе, чего именно, каких слов и решений она ждет от Вронского, давая ему прочесть письмо Каренина,— вернее, она не знает, как она сама отнеслась бы к предложению Вронского немедленно порвать с мужем. Но она ждет именно этого предложения, потому что оно сделает для нее ясным, любит ли ее Вронский так, как она хотела бы, чтобы он любил ее. И вот:

«Прочтя письмо, он поднял на нее глаза, и во взгляде его не было твердости. Она поняла тотчас же, что он уже сам с собой прежде думал об этом. Она знала, что, что бы он ни сказал ей, он скажет не все, что он думает. И она поняла, что последняя надежда ее была обманута. Это было не то, чего она ждала».

И хотя Вронский тут же говорит ей именно те слова, которых она ждала,— о том, что он счастлив тем, что она открыла мужу правду и что теперь это не может, никак не может оставаться как было,— Анна уже не приписывает «никакого значения тому, что он скажет. Она чувствовала, что судьба ее была решена».

Вронскому помешала быть ясным и свободным в этом решающем разговоре с Анной мысль о честолюбивых надеждах, от которых пришлось бы отказаться, если Анна порвет с мужем. И он тут же, почувствовав, какое впечатление на Анну произвел его взгляд, лишенный твердости, начал говорить то самое, что она перед этой встречей хотела бы от него услышать. Но ей нужны были не слова о любви, а любовь. И в его взгляде она не увидела любви. Это и было решением ее судьбы — окончательным решением. Постоянная мысль Толстого-художника сказалась тут: судьбу людей решают не слова, а неуловимые движения, непроизвольные, скрываемые выражения взгляда, скрываемые интонации.

С этой минуты Анне уже стало все равно. И когда читатели «Анны Карениной» анализируют все сложные перипетии отношений между тремя участниками драмы, спрашивают себя и Толстого: а почему Анна поступила в таком-то случае так, а не иначе, почему она то отказывается от развода, то хочет развода и т. д.,— то читатель не должен забывать при всем этом о главном: о том, что,

начиная с этого момента, с этого разговора с Вронским, Анна поняла, что судьба ее решена бесповоротно, и ей стало все равно. Конечно, в каждом данном ее поступке, решении имеют значение свои непосредственные причины. Так, от развода она первоначально отказалась потому, что была слишком подавлена неожиданным великодушием и благородством Алексея Александровича и не хотела еще больше мучить его стыдным делом развода, да и ей, конечно, была отвратительна неизбежная грязь, связанная с бракоразводным процессом. Но главное, что господствует надо всем, начиная с этого разговора с Вронским,— ей все равно. По сути, уже с этого момента она начала «щуриться» на всю свою жизнь, на настоящее и будущее; начиная с этого момента, она знала внутренним знанием, что идет к гибели, и бросилась в свое «непростительное» счастье.

Можно ли винить Вронского за это его «скверное движение»? Думается, что нельзя, так же как нельзя винить его за неверное движение, решившее судьбу Фру-Фру. Эти движения непроизвольны, они не могли быть иными у Вронского. Но они говорят о его дилетантизме во всем. У него нет больших отношений с жизнью. И хотя он тверд в своих решениях и мужествен в их осуществлении, в его решениях нет свободы, внутренней просветленности человека, могущего стать в уровень с жизнью, с трагедией жизни, с реальностью жизни.

Вронский — стилизатор в жизни. Он довольствуется жизнью приблизительной.

И здесь мы подходим к самому главному в оценке Вронского. Виноват ли он в том, что у него, как и у Каренина, нет такого дела, которое было бы связано с настоящей жизнью? Именно поэтому для обоих стимул честолюбия, а не самого дела является, по сути, единственным стимулом. Дилетантство Вронского — не только его личное свойство. Нет, оно носит обобщенный характер. Жизнь, представляющая собою лишь отражение жизни,— это и есть дилетантская, приблизительная, отчужденная жизнь,— отчужденная от всего настоящего, от всего главного и коренного, от творения жизни. И карьера Вронского, от которой он отказался, тоже была бы по своей сути искусственной, ненастоящей жизнью.

Вронский, как и Каренин, тоже оказывается антиподом Анны в самом главном: в отношениях с жизнью.

Анна, все существо которой устремлено к тому, чтобы мир стал любовью, деятельной любовной связью, соединением всех людей,— и Вронский с его узостью, непроницаемостью к людям. Анна, существо которой — влюбленность в жизнь,— и Вронский с его отсутствием дара влюбленности. Анна, которая воплощает самую настоящую, непосредственную жизнь,— и Вронский, живущий опосредованной жизнью.

Стиль хозяйствования Вронского в своем имении отличается кажущимся контрастом между весьма прижимистым, скупым, берегущим каждую свою хозяйскую копейку отношением к мужичку, неплохим умением наживать деньгу на деньге — и мотовством в делах филантропических. Здесь Вронский не жалеет сотен тысяч. Он как бы возмещает свою хозяйственную прижимистость этой широтой швыряния денег на филантропические затеи. Он возмещает свой хозяйский эгоизм альтруизмом, разделяя тем самым личное и общее на две отдельные сферы: там он, дескать, действует для себя, а здесь — для других, во имя чего-то общего. Но при кажущемся контрасте тут нет противоречия по существу. Вронский и то и другое делает для себя: и наживает деньгу и тратит ее. Во втором случае он не столько думает о мужичке, сколько тешит свое честолюбие. Все его добрые дела отдают запахом снобизма, изысканности и честолюбия. Он не строит школ, потому что это тривиально, это «делают все», но он увлечен строительством необыкновенной больницы — роскошного дворца, в которой, однако, не будет родильного отделения и не будут лечить от заразных болезней, столь частых в деревне. Но зато форма больницы, мраморные полы и ванны, необыкновенные, выписанные из-за границы кресла, в которых будут разъезжать выздоравливающие мужики, вообще необычность, уникальность, оригинальность возводимого им дворца медицины занимают его. Он создает памятник, долженствующий увековечить его имя: такова сущность всей затеи с больницей. Ему и в голову не приходит мысль о том, что больница, похожая на фешенебельно-аристократический отель, явится горестной насмешкой над окружающей крестьянской нищетой и настоящими болезнями и нуждами.

И Анна живет среди этой условной жизни!.. Она искренне занята интересами Вронского. Но она была занята и интересами Каренина. Сами интересы того и другого не

являются настоящими жизненными интересами, скользят по жизни, не задевая ее, и поэтому интересы Вронского не могут стать действительно глубокими интересами Анны, не могут захватить ее, стать такою же страстью, какова ее страсть к Вронскому. Со своею даровитостью она легко, но довольно основательно овладевает специальными знаниями и помогает Вронскому в его хозяйственных и филантропических делах. Но — нет, да и не может быть во всех этих ее занятиях ничего, что стало бы для нее делом жизни. Вся жизнь в именье Вронского — глубоко прозаическая жизнь, пытающаяся прикрыть прозаизм утонченной изящной филантропией и роскошью. И снова и снова Анна оказывается перед тем, что делать нечего было... И снова ее душевное состояние можно назвать состоянием, близким притворству. Такова злая насмешка пустой действительности над Анной. Порвав с безлюбовностью для любви, с искусственностью для настоящего, Анна вернулась и к безлюбовности и к искусственности, хотя все в ее жизни так круто изменилось. И вновь получается так, что Анна и тот человек, с которым связана ее судьба,— антагонисты в самом главном.

Таковы качества Вронского, свойства его натуры.

В. Шкловский заметил, что Толстой даже не дал Вронскому красивого страдания после смерти Анны. Правда, словосочетание «красивое страдание» не очень-то подходит, когда речь идет о Толстом, но несомненно, что Толстой снижает страдание Вронского, присоединяя к главному страданию еще и страдание от зубной боли. Конечно, душевное страдание Вронского сильно. В разговоре с Кознышевым душевная боль Вронского вдруг прорывается так мучительно, что заглушает физическую боль. И все же трагизм переживаний Вронского несколько скомпрометирован. В этой зубной боли есть еще и своеобразный иронический мотив. Одною из наиболее часто повторяемых деталей внешнего облика Вронского является то, что он «открывает свои сплошные белые зубы» — знак его спокойствия, уверенности, гладкости, незыблемости, непроницаемости устоев его жизни. Он обнажает белые зубы в своей равнодушно-учтивой, спокойной улыбке. И вот в финале зубы разболелись... Получается то ружье, которое, если оно есть в первом акте, должно выстрелить в последнем.

Возникает вопрос о том, сыграли ли личные качества Вронского решающую роль в крахе отношений между ним и Анной? Какое значение имеют свойства Вронского во внутренней логике романа, в идее произведения, в гибели героини?

Было бы жестоко и несправедливо возлагать на Вронского страшную ответственность за гибель Анны, хотя его роль сама по себе страшна уже тем, что гибель Анны явилась следствием отношений, бывших между нею и Вронским. Но Вронский — лучший, наиболее порядочный человек из тех, кого Анна могла встретить в обществе, и он, как может, любит Анну, и мы не можем найти ничего во всем его поведении, что свидетельствовало бы о его неблагородстве в отношениях с Анной, о его субъективной вине перед нею. Ревность и обиды Анны на Вронского, как она сама это понимает, не имеют основания. Она понимает, что несправедливо мучает его. «Скверное движение» нельзя поставить ему в вину и по той причине, что ведь в том разговоре с Анной, в котором решалась ее судьба, так же решалась и его судьба; ему предстояло отказаться от всего, что до этого составляло весь смысл его жизни.

Личные качества Вронского имеют в романе прежде всего то значение, что они в еще большей мере, чем личные качества Каренина, усиливают тему одиночества Анны, одиночества любви, обостряют противопоставление жажды настоящей жизни — безжизненности и фальши реальной действительности. Любовь Вронского не может не быть узкой, потому что узко все содержание его души, все содержание его жизни: вся его жизнь ненастоящая. В образах Каренина и Вронского выражается общая мысль романа — мысль о том, что любовь не может слиться с этим обществом, с этою действительностью, ибо все это общество отчуждено от настоящей жизни. В этом и заключается главное значение для идеи романа личных качеств Каренина и Вронского. Разъединение Анны именно с теми людьми, с которыми была непосредственно связана вся ее жизнь, особенно остро выражает тему разъединения людей в пустыне действительности. И глазами не любимого Анной Алексея Александровича Каренина, и глазами любимого ею Вронского на нее взглянуло неживое общество, непроницаемая действительность.

Любовь Анны неизбежно должна была прийти к своему собственному отрицанию, превращению в свою противоположность. Любовь, которая по своей сущности означает самое полное единение людей, превращается в самое полное разъединение. Толстой исследует первопричины этого превращения.

Описывая жизнь Анны в именье Вронского, Толстой говорит, что «главная забота ее все-таки была она сама — она сама, насколько она дорога Вронскому, насколько она может заменить для него все, что он оставил. Вронский ценил это, сделавшееся единственною целью ее жизни, желание не только нравиться, но служить ему, но вместе с тем и тяготился теми любовными цепями, которыми она старалась опутать его».

Анна хотела и для Вронского и для себя заменить весь мир любовью. Она потому и бросилась в любовь, что любовь для нее равна миру. И вот оказалось, что любовь стала утерей мира и поэтому утерей самой себя. Именно потому, что это была настоящая любовь, она обнажила отсутствие мира, в котором человек был бы своим и который был бы своим для человека. Если мир чужой, то и любовь становится чужой, если мир разъединен, то и любовь из единения становится разъединением. Любовь потому и есть любовь, что она не может быть только самою собою. Она требует связи с общей жизнью и без этого превращается в несчастье. Безлюбовность — тюрьма, но и любовь, существующая лишь для себя, становится тою же тюрьмою, тою же безлюбовностью.

Толстой считает невозможным бегство в любовь от жизни. Любовь, ушедшая в себя, лишается самой себя, своей сущности, заключающейся в стремлении дарить счастье миру и получать счастье от мира. Любовь Анны и Вронского разрушалась изнутри себя самой.

«Раздражение, разделявшее их, не имело никакой внешней причины, и все попытки объяснения не только не устраняли, но увеличивали его. Это было раздражение внутреннее...»

Причины гибели любви заключены в самой любви, в этой сосредоточенности только на себе самой. Это и порождает «беспричинное» раздражение, вспышки «беспричинной» ненависти. Даже самые разговоры Анны о любви начинают вызывать что-то вроде нравственной тошноты у Вронского. Это противоречие между вырожде-

нием любви и всем образом Анны не менее странно и страшно, чем самая гибель Анны.

Толстой не осуждает Анну и за ее «бегство в любовь». Он раскрывает, что это не могло быть иначе в той действительности, в которой нет общей жизни. Он изучает все неумолимые выводы, все последствия бегства в любовь.

«МНЕ ОТМЩЕНИЕ, И АЗ ВОЗДАМ!»

Решающая причина гибели Анны — любовь, превратившаяся в любовь только для себя, а значит, и вся жизнь, превращающаяся в жизнь только для себя. Для Анны ужасно сознание, что она только себя чувствует. Может ли быть более противоестественное, кощунственное противоречие, чем противоречие между обреченностью Анны на жизнь только для себя и самою Анной, какова она есть! Может ли быть более странное и невыносимое противоречие между призванием Анны чувствовать жизнь всех и ее обреченностью на то, чтобы чувствовать только себя! Сама природа Анны восстает против этого противоречия.

В своих предсмертных мыслях Анна раздумывает о том, что если она даже и получит развод и станет женою Вронского, то между нею и Вронским все равно уже невозможны никакие другие отношения, кроме разъединения: неизбежность краха ее любви — во внутренних причинах, в уходе любви в самое себя. Пустая действительность, чуждая любви, толкает любовь к бегству в себя и тем самым делает любовь такою же пустой, такою же враждебной любви, какова сама эта действительность. Если люди разъединились и в мире нет любви, то я не хочу, не могу жить.

Мы видели, что смысл противопоставления Каренина Анне и Вронского Анне заключается в противопоставлении ненастоящей жизни — настоящей жизни. И вот оказывается, что для настоящей жизни нет жизни. Жить в этом обществе могут только искусственные люди, только мертвенные люди.

Когда Анна раздумывает, почему у таких, как Бетси, изменяющая мужу, все так легко, а у нее все так трудно,

то она раздумывает над сущностью фальшивого общества. Подделывающее жизнь, подделывающее любовь, это общество не может не прощать подделки и не может прощать настоящее ни в чем.

Фальшивое общество ненавидит любовь. Оно низменно мстит любви за то, что любовь не может не взрывать самые устои этого общества, не может не раскрывать его ложь. И чем сильнее любовь, тем она беззащитнее. Чем сильнее стремление к настоящей, полной, цельной жизни, тем вернее оно ведет к смерти. Чем сильнее, полнее стремление Анны к жизни, чем полнее и ярче она сознает свою личность и свое право на счастье, тем ближе она к гибели.

Но, однако, можно ли видеть причину гибели Анны в том, что общество отбрасывает ее от себя, травит ее и презирает?

Ужасная развязка любви-судьбы Анны связана прежде всего с отношением действительности, окружавшей Анну, к самой любви, а не лично к Анне. В Анне Карениной воплощен образ человека, созданного для великой любви. Анна выдержала бы всю ненависть общества. Об этом говорит и ее открытый презрительный вызов этому обществу — ее присутствие в театре, когда «весь свет» злобно и завистливо глядит на нее. Она говорит сущую правду Вронскому, что ей безразлично все, если она уверена в его любви. Она смогла бы претерпеть все, если бы неколебимо сильна была внутри себя самой ее «держава», ее любовь. Способ убийства любви действительностью, враждебной любви, изощреннее в своем коварстве, чем просто тривиальная травля обществом. Безлюбовная действительность убивает любовь изнутри, любовь отравляется сама собою. В гибели Анны виноваты не лица, представляющие общество, все эти Картасовы, окружившие Анну кольцом злобы. В гибели Анны виновно самое устройство общества. Безжизненное общество, безжизненная действительность убивает любовь тем, что лишает ее ее содержания: жизни. Мертвый хватает живого.

Любовь в безлюбовном обществе всегда на грани смерти. Толстой глазами любви посмотрел на современную ему действительность, он сделал любовь критерием проверки и оценки всей действительности и отверг и проклял эту действительность. Так он ответил на проси-

тельный взгляд явившейся к нему женщины, позвавшей его в свой мир любви.

Таков пророческий гнев Толстого, выраженный в библейском эпиграфе, слившемся с романом,— гнев не против лиц, а против самого мира, живущего без любви. Толстой не только равен в силе своего проклятия богу разящему. Его гнев выше, человечнее: он разит не людей, а устройство мира, в котором живут люди.

Любовь в железный век не может не быть трагедией. В этом и заключена трагическая основа «Анны Карениной», отметающая в сторону все вопросы о виновности или невиновности героини. Если говорить о трагической вине Анны, то она и заключается только в одном: в любви. Анна — трагическая героиня, потому что сама любовь является трагической героиней в действительности. Анна не может идти ни на какие компромиссы, подачки, полурешения, потому что сама любовь не может идти ни на какие компромиссы, подачки и полурешения.

Анна создана для великого мира — мира страстного, большого, захватывающего действия, для творения жизни по законам красоты.

Но такого мира перед нею нет.

Разъединенность, разрыв связей между людьми,— этот лейтмотив романа встречает читателя уже с самого начала как атмосфера всей изображаемой действительности, сразу дает тон всему. «Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собою, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских». Эта фраза неизмеримо шире по своему значению, чем только характеристика положения семьи Облонских. Весь роман посвящен тому, что между людьми нет связи ни в семье, ни в обществе, нет «смысла» в сожительстве людей, нет ничего объединяющего их, нет ничего общего в обществе. Разъединение в семье представляет собою наиболее острое и наиболее непосредственное выражение разъединения во всем обществе.

Долли «с болью и злобой произнесла... это ужасное для себя слово чужой». «Если мы и останемся в одном доме — мы чужие. Навсегда чужие! — повторила она с особенным значением это страшное для нее слово». Она и оказалась права: оставшись в одном доме, Стива и Долли остались навсегда чужими. Но и все — чужие. Самые,

казалось бы, близкие друг другу люди — чужие. Прослеживание истории трех семей — Карениных, Вронского и Анны, Облонских — есть исследование того, что в действительности разобщения и разъединения сама семья — чужая человеку. Тут все находятся в скрытом или явном разводе: чуть ли не все семьи, все любовные связи. Баронесса Шильтон, любовница Петрицкого, появляется в романе только для того, чтобы подчеркнуть холостяцкий, бессемейный стиль всей жизни Вронского и его приятелей, рассказать о своем разводе с мужем, состояние которого она собирается присвоить. Она еще не знает, что успела надоесть Петрицкому, что он находится в состоянии внутреннего развода с нею (эта история — как бы пародия на историю Анны). Мать Вронского славилась тем, что и до замужества, и, в особенности, во время замужества имела множество романов. Брат Вронского, женатый и детный, содержит танцовщицу. Князь Чеченский имеет две семьи, в обеих у него дети. Графиня Лидия Ивановна, небесная утешительница Алексея Александровича, живет врозь со своим супругом, «добродушнейшим распутнейшим весельчаком». Еще более небесная мадам Шталь «замучала своего мужа», который, впрочем, отличался «безнравственным поведением». Великосветские дамы, образовавшие кружок под названием «Семь чудес света», взяли манерой поведения манеру обыкновенных публичных женщин, что и считается особой изысканностью. Соль тут в том, что эти дамы открыто живут тою жизнью, которою скрыто или притворно-скрыто живут прочие дамы света. «Семь чудес света» делают явным то, что скрывается или полускрывается: всеобщее проституирование любви.

«Анна Каренина» — роман о всеобщем разрыве, это роман о каком-то всеобщем разводе во всех сферах жизни. Тут все одиноки и не могут понять друг друга, потому что утерян ключ любви, без которого нет жизни. Сережа не пускает в свою душу людей, потому что они подходят к нему «без ключа любви». Одиночество Сережи в мире — одна из сильнейших концентраций общей трагической темы романа.

Безлюбовная семья выступает в романе как обобщенный образ всей безлюбовной жизни человечества. Критикуя глазами семьи весь современный ему социальный строй, Толстой не выходит за рамки темы семьи: он раз-

двигает эти рамки, расширяет тему семьи до темы всей жизни человечества. И в этом смысле можно сказать, что тема Сережи, тема утерянного ключа любви — ключевая тема романа: тема всеобщего сиротства. Ведь и Анна так же беззащитна в этом мире, и Николай Левин, живущий с совершенно чуждыми ему людьми и полностью не приспособленный к жизни в разъединенном мире, детски беспомощен и одинок.

Так отразилась в «Анне Карениной» эпоха катастрофически ускоренного развития новых для России, капиталистических отношений. Ленин отметил, что Толстой не мог видеть относительно прогрессивную сторону нового, капиталистического развития, что оно Толстого только страшило. Бесчеловечность этих укладывавшихся отношений ужасала и других писателей. Такие антиподы, как Щедрин и Достоевский, выдвинули хищничество как разительную черту эпохи 70-х годов. Щедринская характеристика хищничества: озлобленная неперемежающаяся тревога, звериная вражда, жадное хватание кусков, стремление одного хищника отнять добычу у другого, разрыв человеческих связей, одичание. Разрыв человеческих связей в семье представлялся особенно страшным, как угроза самой основе существования человечества на земле. Эта тема развивалась и в «Анне Карениной», и в «Господах Головлевых», и в «Подростке», и в «Братьях Карамазовых». Разъединение вызывало отчаяние Достоевского. Он определил следующим образом в своих записях идею романа «Подросток»: «Главное. Во всем идея разложения... Разложение — главная видимая мысль романа. Все врозь, даже дети врозь... Общество химически разлагается...»

Эпоха диктовала свои темы столь разным художникам.

Предсмертные мысли Анны — холодно-неумолимая железная истина общества отчуждения и разобщения, раскрытие законов этого общества.

Если нет любви, то есть только всеобщая ненависть, и жизнь сливается со смертью. А если так, то безразлично, жить или умереть, или не безразлично: смерть избавит, освободит от невыносимой противоестественности жизни-смерти.

Все люди чужды друг другу, никто не может понять другого, раздумывает Анна. «О чем он может с таким

жаром рассказывать другому? — думала она, глядя на двух пешеходов.— Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь?.. Вот этот доволен собой,— подумала она о толстом, румяном господине, проехавшем навстречу, принявшем ее за знакомую и приподнявшем лоснящуюся шляпу над лысою лоснящейся головой и потом убедившемся, что он ошибся.— Он думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю... И все мы ненавидим друг друга... Вот это правда... Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся... борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей...» Анна думает о Вронском: «Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему... А где кончается любовь, там начинается ненависть. Этих улиц я совсем не знаю. Горы какие-то, и все дома, дома... И в домах все люди, люди... Сколько их, конца нет, и все ненавидят друг друга... Да, нищая с ребенком. Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других?...»

В вагоне она «опять стала думать:

— Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучаться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя. А когда видишь правду, что же делать?..

...Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..»

Толстой говорит об этих мыслях Анны, что она ясно видела все «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений».

Права или не права Анна в этих своих мыслях, по мнению Толстого?

Анна права по отношению к действительности разъединения. Она поняла законы действительности, убившей ее.

Слова эпиграфа приобретают все более глубокое и все более разностороннее значение в развитии романа. Все более проясняется, что речь идет не столько об отмщении Анне, сколько об отмщении за Анну. Уже в одном том, что гибнет самое ценное, самое прекрасное человеческое существо, заключен приговор действительности.

В том сне, который видит Анна, самое страшное — это то, что взлохмаченный мужичок делает что-то в железе над Анной, не обращая на нее внимания. Железный век безличен. В деспотиях прошлого гнев и кара обрушивались все-таки на данную личность, ее уничтожали, но с ней считались как с неугодной, обреченной на казнь, но все-таки этой личностью, вызвавшей недовольство власти. Железному веку безразлично, кого убивать, ему важно убивать. Вместе с тем в этом сне заключен образ какого-то и далекого от Анны и близкого ей, непонятного Анне мужицкого осуждения всего этого железного века, этой власти железа над человеком и какой-то смутный призыв крушить, ломать, мять все это нелюдское. В этом сне — осуждение неправедности всего строя жизни, который душит Анну, и вместе с тем Анна не может не воспринимать этот сон как осуждение ее самой, потому что она живет во всей этой неправде. И сон этот толкает ее на избавление от неправды, а для нее избавлением может быть только гибель — гибель от того самого железа, от которого она хочет избавиться. В спутанной противоречивости сна — противоречивость самой гибели Анны, безвыходность противоречия трагедии.

Отмщение — всему этому веку, в котором нелюдское правит людьми.

КАК УВИДЕТЬ ЗАМО́К СВОДА?

Тут мы подходим к вопросу о внутренней связи романа, о секрете его художественного единства, об основе его построения.

Построение романа глубоко своеобразно.

«Анна Каренина» может представиться двумя разными романами, лишенными связи. Эта точка зрения была довольно распространена среди современников романа и в тех или других вариациях сказывается и по сей день.

А. Станкевич так и назвал свою статью: «Каренина и Левин. Два романа», утверждая, что Толстой «дал не один, а два романа» [1]. В таком понимании роман пред-

---

[1] «Вестник Европы», 1878, № 46, стр. 4, 5,

ставлялся внутренне не построенным, лишенным архитектуры, композиции. Это мнение высказал в письме к Толстому С. А. Рачинский (ботаник и педагог):

«Два слова об Анне Карениной. Это, бесспорно,— лучшее Ваше произведение. Последняя часть производит впечатление охлаждающее, не потому, что она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа. В нем нет архитектуры. В нем развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анной Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но вы не захотели — бог с вами. Анна Каренина остается все-таки лучшим из современных романов, а Вы первым из современных писателей»[1].

Ответ Толстого на это письмо исключительно важен. Он интересен, в частности, тем, что показывает, какое серьезное значение художник придавал вопросу о построении «Анны Карениной».

«Суждение Ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомство) лиц, а на внутренней связи. Поверьте, что это не нежелание принять осуждение — особенно от Вас, мнение которого всегда слишком снисходительно; но боюсь, что, пробежав роман, Вы не заметили его внутреннего содержания. Я бы не спорил с тем, который бы сказал, que me veut cette sonate[2], но если вы уже хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать,— верно, вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью — то самое, что для меня делало это дело значительным,— эта связь там есть — посмотрите — вы найдете» (62, *377*).

Содержание этих высказываний художника о своем произведении богато и многосторонне.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 62, Гослитиздат, М. 1953, стр. 378.

[2] Какое мне дело до этой сонаты *(франц.)*.

Прежде всего Толстой прямо говорит, что весь его роман, «все это дело» для него значительно именно *связью*, которая существует между тем, что Рачинский назвал «двумя темами» произведения.

В ответе Толстого указывается, что в романе существует такая же *связь постройки*, как в архитектурном произведении. А в архитектурном художественном произведении все составные части сплетены друг с другом, взаимозависимы, служат одна другой и общему, целому, идее, первопричине художественного единства, целостности произведения. Таким образом, Толстой подчеркивает, что в романе есть композиционная стройность.

Далее, в ответе Толстого говорится, что понять связь постройки, композицию романа можно только при понимании *внутреннего содержания* произведения. Внутреннее содержание означает, во-первых, идею произведения. Понять секрет композиции, увидеть композиционную стройность произведения можно только при понимании его идеи. Следовательно, «замок свода» означает одновременно и идейный и композиционный центр произведения, единый узел романа. Во-вторых, слова Толстого о том, что «связь постройки» сделана не на фабуле, не на непосредственно видимых отношениях действующих лиц, а на внутреннем содержании, внутренней связи, следует, видимо, понимать так, что существует внешнее и внутреннее развитие сюжета и идеи. Возможно такое построение произведения, при котором как раз отсутствие или слабость внешних отношений персонажей, знакомств, встреч служит средством усиления внутренней связи, «невидимо» существующей между персонажами, их судьбами, проблемами их жизни.

Такой характер и носят связи между историями Анны — Вронского с одной стороны и Левина — Кити с другой стороны. В обеих историях развивается *одна тема*. Этим определяется и композиционное единство.

Художественное произведение строится по законам красоты, и самое его построение представляет собою эстетическое явление.

Найти «замок свода» в «Анне Карениной», понять сущность внутренней связи между двумя главными сюжетными линиями романа, представляющими собою развитие единой темы и идеи, критике мешало, в частности, то обстоятельство, что слишком, казалось бы, далеко

отстоят друг от друга жизненные интересы, заботы, занятия Анны и Вронского — и Левина и Кити. В самом деле, какая может быть связь между любовными мучениями Анны и вопросами о наемной рабочей силе, о порче наемными работниками сельскохозяйственных машин, об устройстве артели на основах взаимной выгоды, волнующими Левина!

Напрашивалась, разумеется, мысль о том, что связь между двумя сюжетными линиями следует искать в противопоставлении несчастной любви и счастливой любви, *неправильной* семьи и *правильной* семьи. Но, однако, если бы семейное счастье Левина и Кити действительно противопоставлялось в романе несчастью Анны и Вронского, то от этого не могло бы не пахнуть назидательно-нравоучительным филистерством, разумеется совершенно чуждым Толстому. Да и может ли тут быть позитивное противопоставление, если Кити мелка по сравнению с Анной! Да и можно ли говорить о позитивном противопоставлении, если счастливый семьянин Левин тоже, как и Анна, приходит к мысли о самоубийстве!

Как же найти невидимый замóк?

(Здесь мы хотим сделать в скобках маленькое разъяснение того, почему в данной работе, посвященной «Анне Карениной», большое место уделяется разбору критических оценок романа. Дело прежде всего в том, что различные критические оценки «Анны Карениной» представляют совместный труд критики по исследованию чрезвычайно сложного, одного из богатейших по содержанию произведений мировой литературы. Большинство критических оценок представляет собою ход мысли, творческий труд исследователя, опыт общения с Толстым и уже по этой причине помогает постепенной совместной выработке верного понимания романа, особенно когда оценки, пусть и неточные и односторонние, высказываются талантливыми и умеющими работать критиками. Константин Леонтьев верно сказал: «Тот, кто изучает «Анну Каренину», изучает самое жизнь». Как же можно изучать жизнь... без полемики?)

В. Шкловский выразил точку зрения, состоящую в том, что тема «Анны Карениной» — всеобщее социальное неблагополучие, гнилостность всех устоев старого мира и что эта тема и образует связь двух развивающихся в романе семейно-любовных историй. Тема любви и семьи является

в романе, как говорит В. Шкловский, основой критики социального строя.

Это верно, но односторонне. Нельзя видеть в «Анне Карениной» лишь отрицание и разоблачение. Толстой выдвигает в романе свой положительный идеал. Художественная мысль автора «Анны Карениной» с поразительной конкретностью, настойчивостью и напряженностью работает над разрешением вопроса: как надо жить человечеству?

Ограничение содержания романа лишь критической темой, темой всеобщего социального неблагополучия делает связь двух главных сюжетных линий произведения слишком общей и внешней — *внешней* в том смысле, что пропадает *внутренняя конкретно-художественная* связь «линии» Анны и «линии» Левина. В. Шкловский как раз и отрицает эту внутреннюю конкретную связь, полагая, что в романе происходит «сопоставление художественно-отвлеченных, но реальных жизненных положений» [1]. *Художественно-отвлеченных* — то есть отвлеченных от такой внутренней художественной связи друг с другом, при которой все составные части служат друг другу и одна не может существовать без другой в логике произведения. В. Шкловскому кажется, что Толстой сопоставляет «художественно-отвлеченные», не связанные друг с другом конкретной художественной связью «жизненные положения» с целью доказательства неправоты, исторической исчерпанности всей жизни помещика, всех «путей усадьбы». В таком представлении роман выглядит чем-то вроде «кусков жизни», подобранных для доказательства всеобщего неблагополучия. Разумеется, роман раскрывает это неблагополучие. Но если бы «положения» романа не были внутренне связаны между собою неразрывной органической связью и могли существовать друг без друга, то это означало бы, что составные части произведения можно при желании заменить другими: социальное неблагополучие можно «показать» на любом «материале». Но художественное произведение отличается неподменимостью составляющих его частей и частиц. Материал в художественном произведении не является чем-то нейтральным по отношению к целому, к постройке, он активно и имманентно

---

[1] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, изд. «Советский писатель», М. 1955, стр. 360.

входит в идею, в структуру произведения, и его нельзя заменить никаким другим материалом, не уничтожив данную идею, данную структуру. Так, в «Анне Карениной» художник исходит из темы любви и семьи в своей критике общества и в утверждении своего идеала жизни людей. Поэтому и материал произведения — любовный и семейный. Толстой говорил, что если в «Войне и мире» он любил *мысль народную*, то в «Анне Карениной» он любил *мысль семейную*.

М. Храпченко верно отметил, что «Толстой решительно отвергал путь... обособленных друг от друга жанровых картин, бытовых сцен и т. п.» [1]. И в самом деле, у Толстого все обстоятельства и положения внутренне зависят одно от другого, одно положение раскрывается в своей полноте в другом положении. Пафос художественного метода Толстого — динамика, поток жизни, ее бесконечных разнообразных сцеплений, связанных друг с другом множеством невидимых нитей.

В. Шкловский пишет об «Анне Карениной»:

«Архитектура произведения такова, что замки его сводов неощутимы, потому что они не имеют служебной роли; все части романа служат жизнепознанию» [2]. Но критик не замечает, что он не имеет права употреблять самое слово архитектура в применении к «Анне Карениной», если стоит на той точке зрения, что замки сводов произведения не имеют служебной роли. Если все части архитектурного художественного произведения служат друг другу и целому, то замки сводов играют как раз особенно важную служебную роль по отношению к целому, ведь они-то и *сводят* все элементы произведения в единство. В. Шкловский, видимо, усматривает какой-то пренебрежительный оттенок в понятии «служебная роль» составных частей произведения по отношению друг к другу и к целому. Но служебная роль не только не мешает, а, наоборот, помогает наиболее полному выявлению художественной самоценности каждой составной части, вплоть до мельчайших частичек. Чем самоценнее данная частица художественного произведения, тем более важную служебную роль она играет по отношению к художе-

---

[1] Сб. «Творчество Л. Н. Толстого», изд. Академии наук СССР, М. 1954, стр. 39.

[2] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, изд. «Советский писатель», М. 1955, стр. 360.

ственному целому. И, наоборот, чем более служебную роль по отношению к целому играет данная составная часть или частичка, чем полнее проявляется в ней целое, идея, тем полнее ее самоценное художественное значение.

У В. Шкловского получается нечто вроде противопоставления жизнепознания — служебной роли, внутренней художественной зависимости одних частей произведения от других. Замок свода в «Анне Карениной», думает В. Шкловский, потому неощутим, что составные части романа не служат друг другу, а служат жизнепознанию, целью которого является общая «картина эпохи».

Но, во-первых, если замок свода неощутим потому, что он не выполняет свою служебную роль, то есть, иными словами, *не сводит* здание во внутреннюю целостность, то это значит, что замок здания неощутим потому, что он... не существует. Однако Толстой гордился замком свода. А во-вторых, не только к «картине эпохи» сводится содержание романа. Картина эпохи вообще не есть самоцель для художника. Эта картина служит (опять «служебная роль»!) *идее* произведения. Художник и не может создать картину эпохи, если он не просветил и не объединил эту картину своей идеей. Что же касается замка свода в «Анне Карениной», то он неощутим потому, что связь между двумя семейно-любовными историями является, как указывает Толстой, не внешней, а внутренней.

Наша советская критика несколько более позднего периода, конца 50-х — начала 60-х годов намечает уже более конкретную, внутреннюю, художественно имманентную, а не «художественно отвлеченную» связь между двумя главными сюжетными плоскостями «Анны Карениной». Я. Билинкис в уже упоминавшейся работе видит эту связь в том, что и Анна и Левин ищут выхода из господствующей лжи и фальши. Если Анна ищет свободы от лжи для себя, то «Левин стремится найти новую и истинную почву для того, чтобы переустроить отношения между основными сословиями русского общества, ищет в самом широком плане — для всех людей — решение важнейших вопросов жизни и смерти, видя во всех самых общих проблемах главный смысл своего собственного существования» [1].

---

[1] Я. Билинкис, О творчестве Л. Н. Толстого, изд. «Советский писатель», М. 1959, стр. 292.

Исследователь видит и близость между двумя главными героями романа, Анной и Левиным, в том, что они одни среди персонажей не могут принять существующий образ жизни; «параллельное движение в композиции романа историй основных героев несет, собственно, мысль о том, что «люди с сердцем», как называет Анну и Левина сам Толстой, не могут, так или иначе ...не стремиться, сознательно или несознательно, к иным, чем все им известные, действительно человеческим отношениям между людьми»[1]. Интересна мысль Я. Билинкиса о том, что «и в Анне и в Левине в значительной мере воплощен тот уровень, до которого исторически развилась — в результате всего пути человечества — человеческая природа, *по-новому* выражающая себя теперь, в данную эпоху, на данном этапе бесконечной истории общества»[2].

Образы Анны Карениной и Константина Левина с неопровержимой убедительностью свидетельствуют о том, что уровень человеческой личности поднялся на качественно новую высоту. Эта новая высота определяется тем, что личность уже *не может жить* без свободы полного проявления всех своих человеческих возможностей и сил, без истинно-человеческих, непосредственных отношений между людьми, не может мириться ни с какими видами и формами подделки, имитации человечности, требует преодоления господства над людьми всех чуждых, неподвластных человеку сил. Личность возросла до такой степени самосознания, что она уже не в романтической, байроновской или лермонтовской проекции, не в романтической дерзости и одновременно ущербности посягновения на бунт против мироздания с его предустановленной «гармонией» (вариация такого бунта — в мятеже Ивана Карамазова), а в реалистическом состоянии художественного мышления пришла к сознанию своего равенства миру и требует себе весь мир.

В этом находит одно из подтверждений мысль Ленина о том, что творчество Толстого обозначило шаг вперед в художественном развитии человечества благодаря тому, что Толстой явился выразителем русской крестьянской революции. Толстой поднял на новый уровень гуманисти-

---

[1] Я. Билинкис, О творчестве Л. Н. Толстого, изд. «Советский писатель», М. 1959, стр. 380.

[2] Там же, стр. 334.

ческие традиции всей предшествовавшей русской и мировой литературы.

Современное зарубежное реакционное литературоведение варьирует на все лады вымысел об отсутствии в России, в русской национальной традиции, в русской общественной мысли и литературе утверждения личности, принципа индивидуальности. При этом, разумеется, всячески гипертрофируется значение для русской литературы каратаевской, зосимовской, соне-мармеладовской безличности, пассивной жертвенности. Это, впрочем, не мешает тому же зарубежному литературоведению восхвалять Толстого и Достоевского за индивидуализм. Но и то сказать: если бы все эти утверждения реакционного литературоведения были не домыслами, а соответствовали действительности, то в них и не было бы особого противоречия. Индивидуализм, доведенный до своего логического вывода, как раз и направлен на подавление индивидуальности во всех других людях, требует безличности других; безличность — питательная среда индивидуализма; крайности сходятся. Но русская литература сильна не каратаевско-зосимовской реакционной идеализацией безличности.

Ни в одной другой литературе принцип индивидуальности и утверждения величия человеческой личности, ее адекватности миру не получил такого свободного и полного развития, как в русской литературе. Это оказалось возможным потому, что утверждение личности в русской литературе было связано с утверждением народа и его величия. Возможности личности, связанной с миром народной жизни, столь же беспредельны, что и возможности народа,— вот к какой мысли устремлялась русская литература. Связь утверждения личности с утверждением народа определила характерную особенность русской литературы, заключающуюся в сочетании принципа индивидуальности, своеобразия, неповторимости, самоценности личности с противопоставленностью индивидуалистическим тенденциям. Одно из нагляднейших доказательств силы и значительности принципа индивидуальности в русской литературе является то, что именно русской литературе принадлежит мировое художественное открытие: тот особенно тонкий и сложный психологический анализ, который берет начало в творчестве Лермонтова и получает полноту развития в творчестве Толстого и Достоевского,

тот метод психологического анализа, который был охарактеризован Чернышевским уже на основе ранних произведений Толстого как диалектика души. Беспредельное богатство индивидуального *я*, способного включить в себя мировое *всё*, стать его частью или, вернее, стать всем,— вот что было в конечном итоге устремлением толстовской «диалектики души».

Творчество Толстого свидетельствует о *необратимости* достигнутого человечеством уровня духовного развития, осознания величия личности и величия народа, как бы ни стремились измельчить, раздробить личность и народ, стереть их в порошок смертоносные силы железного века.

Привлекательной стороной упоминавшейся нами статьи Э. Бабаева является то, что автор видит «общность коллизий» Анны и Левина, возражает против концепции «двух романов», высказывает интересные соображения о «концентричности» сюжетно-тематических кругов в романе, видит значительность идейных поисков Левина: «Левин прокладывает в жизни «свою определенную дорогу». Толстому представлялось, что по этой дороге предстоит пройти всему человечеству» [1]. Э. Бабаев правильно подчеркивает, что в известном смысле «круг» Левина представляется Толстому более важным:

«Толстой сделал «круг» Левина более широким, чем «круг» Анны. История Левина начинается гораздо раньше, чем история Анны, и заканчивается уже после гибели героини, именем которой назван роман» [2].

Общность коллизий Анны и Левина автор статьи видит в том, что оба, Анна и Левин, оказались «вне закона» данного общества, отвергли его нормы.

«Сюжетом «Анны Карениной» является «история души человеческой», которая вступает в роковой поединок с предрассудками и законами своей эпохи...» [3]

Указывая на то, что Анна и Левин вступили в конфликт с неправдой и злом жизни и что Левин ищет положительную программу, автор статьи тем самым продвигается к решению вопроса о конкретной связи между «кругами» Анны и Левина. Однако и Э. Бабаев приходит

---

[1] «Толстой-художник», Сборник статей, изд. АН СССР, М. 1961, стр. 179.

[2] Там же, стр. 258.

[3] Там же, стр. 163.

к еще слишком общим, *отвлеченным* ответам на этот вопрос. Он говорит, что в романе «первостепенное значение принадлежит не фабульной завершенности положений, а «творческой концепции», которая определяет отбор материала и в просторной раме современного романа представляет свободу для развития сюжетных линий»[1]. На вопрос о том, как увидеть замок свода, автор отвечает: «Незримый «замок» — общий взгляд автора на жизнь»[2].

Но в чем же воплощается в художественной конкретности произведения общий взгляд автора на жизнь? Критик отвечает: в замке свода. Но в чем же замок свода? Критик скажет: в общем взгляде автора на жизнь. Подобная *замкнутая* ситуация определяется в логике как определение одного неизвестного через другое неизвестное.

Общий взгляд художника на жизнь — это, действительно, нечто слишком *общее*, если берется отвлеченно от художественной целостности произведения. Замок свода не *вне* произведения, не в общих взглядах, не в общей картине эпохи и т. д., а в подчиненности всего произведения его центру, его внутреннему художественному содержанию, его идее.

— Посмотрите — и вы его найдете! — сказал Толстой.

Найти замок — значит увидеть, что «круги» Анны и Левина не соседствуют, а сплетаются друг с другом, перекликаются не только в общности социальных коллизий, но в общности конкретных художественных ситуаций. Без этого и не было бы *внутренней связи* «постройки».

ПАФОС КОНСТАНТИНА ЛЕВИНА

Константин Левин явился новым образом русской и мировой литературы. Это образ и не «маленького», и не «лишнего» человека. По всему своему складу, по содержанию мучающих его общечеловеческих вопросов, по цельности своей натуры, по свойственному ему стремлению претворять мысль в общественное действие Константин

---

[1] «Толстой-художник», Сборник статей, изд. АН СССР, М. 1961, стр. 151.

[2] Там же, стр. 163.

Левин — образ мыслителя-деятеля. Он призван к страстной, энергической общественной деятельности. Он стремится к преобразованию всей жизни на основах деятельной любви, общего и личного счастья всех людей. Хозяйствование в своем имении для него означает прежде всего решение главных вопросов общей жизни. Его имение для него — своего рода экспериментальная лаборатория по выработке решения вопроса о том, как жить человеку и человечеству.

Такой мировой экспериментальной лабораторией была Ясная Поляна. В критике не раз указывалось на автобиографичность образа Левина. Да и сам создатель этого образа как бы указал на его особую близость к себе, образовав фамилию героя от своего имени. Левин действительно думает, чувствует, говорит непосредственно от имени Толстого.

Левин по самой своей природе не может не думать над главными вопросами жизни людей и не может не пытаться даже и практически решить эти вопросы. Да, он настолько смел, настойчиво дерзок и широк и глубок во всех своих мыслях, хотя и застенчив, «диковат» и даже порою робок в отношениях с людьми. Он не может жить — в точном и буквальном смысле этих слов — без решения коренных вопросов общей жизни. Образ страстного правдоискателя, мыслителя, деятеля, целиком захваченного поисками решения загадки жизни человечества и готового застрелиться, если он не найдет такого решения, могла выдвинуть только русская литература.

Левин признает только настоящее и цельное во всем. Недаром это считают его главной чертой разные люди. Стива говорит Левину: «Ты сам цельный характер и хочешь, чтобы вся жизнь слагалась из цельных явлений... Ты вот презираешь общественную служебную деятельность, потому что тебе хочется, чтобы дело постоянно соответствовало цели, а этого не бывает. Ты хочешь тоже, чтобы деятельность одного человека всегда имела цель, чтобы любовь и семейная жизнь всегда были одно. А этого не бывает».

Стива дает верную характеристику Левина. Мысль о деле, о деятельности и мысль о любви, о семейной жизни у Левина действительно сливаются в одно целое. Он хочет не разорванной жизни, состоящей из разрозненных, раздробленных явлений, лишенных общего смысла, а цельной жиз-

ни, наполненной торжественным смыслом любви людей друг к другу в общем деле созидания, творения жизни.

Кознышев говорит Левину: «Ты натура слишком primesantiére[1], как говорят французы; ты хочешь страстной, энергической деятельности или ничего».

Левин признает только такую деятельность, которая представляет собою реальное деланье настоящей жизни, и всем существом отвергает присутствование при жизни. Он хочет жить и делать,— эти понятия сливаются у него,— всею полнотой и страстью своих сил. По всей своей природе он не может удовлетвориться отражениями жизни ни в каких видах. Чтобы понять жизнь, надо творить ее,— скажет Толстой в «Исповеди». Эта мысль, это устремление и образуют пафос всей личности, всех исканий Константина Левина. Он хочет страстно любить жизнь, а это означает для него страстно творить жизнь. Страстность, присущая натуре самого Толстого, характеризует всю натуру Левина. Кити говорит ему: «Вы все, кажется, делаете со страстью...»

Если Вронскому нечего сказать, то Левин мучается тем, как выразить, как прояснить для себя и для всех наполняющую его мысль о жизни, как освободить эту мысль от лишнего, мешающего ей, чтобы выпустить ее на общий простор. Его отношение к жизни как к творению жизни родственно отношению художника Михайлова к своему труду. Михайлов тоже стремится освободить свою художественную мысль, свое творение от всего, мешающего свободе, полноте, законченности. Левин по всей своей натуре не дилетант, а художник жизни, стремящийся строить свою и общую жизнь по законам согласия, стройности, по законам красоты. И если Вронскому во всех сферах его дилетантствования противостоят мастера, знатоки дела, то главным антиподом Вронского, дилетанта в жизни, является Левин, мастер жизни по своему призванию. Но такими должны быть и все люди! Все отношения людей с жизнью должны быть прямыми и непосредственными, а не дилетантскими. Жизнь должна быть для всех деланьем жизни.

Левин и Анна призваны к настоящей жизни. Как и Анна, Левин мог бы сказать, что любовь для него слишком много значит, больше гораздо, чем могут понять окружаю-

[1] Импульсивная *(франц.)*.

щие люди. Для него, как и для Анны, вся жизнь должна стать любовью. Левин и Анна люди одной духовной породы. Они единственные в изображаемой действительности цельные люди с высокими и цельными требованиями к жизни. Стива с полным основанием мог бы сказать своей сестре то же, что он говорит Левину: ты — цельный человек и хочешь, чтобы вся жизнь слагалась из цельных явлений. Анна хочет, чтобы любовь и семейная жизнь всегда были одно. Она говорит Вронскому: неужели действительно можно будет жить вместе, своей семьей? Но у нее не оказывается *своей семьи*, к которой она призвана по всей своей природе, она всегда — среди чужих...

И Анна и Левин устремлены к действительной, естественной, правдивой, прямой жизни без каких-либо опосредствований и средостений между жизнью и человеком. Они оба в высокой мере наделены даром жизни, жаждой искать и дарить счастье. Об Анне и Левине можно сказать, что они конгениальны друг другу. Они воплощают в себе прообраз той жизни и той любви, какие, по идеалу Толстого, должны утвердиться между людьми.

Левин, для Толстого, потому настоящий человек, что он — человек у земли. Там, у земли, делается жизнь, а не в призрачных сферах Каренина, Вронского, Облонского, Кознышева, всего этого общества, отчужденного от истинной, естественной жизни. Если вернуться к противопоставлению: Вронский — Левин, то может возникнуть вопрос о том, что ведь Вронский тоже как будто стал «человеком у земли», хозяйствует в своем имении. Вронский хозяйствует в своем имении, в сущности, только для себя, приукрашивая это пышной филантропией, красивой деятельностью во имя ближнего, во имя «общего». Конечно, в реальной действительности помещики отнюдь не рассматривали занятие своим хозяйством как некий философско-социальный эксперимент, производимый для счастья всей России, а может быть, и всего человечества. Разумеется, Левин — исключение. Но противопоставление: Вронский — Левин развивается по большому счету. Левин со своим стремлением к цельности во всем хочет такого устройства жизни, в котором не могло бы быть разделения на то, что делается для себя и что делается для общего. Необходима не раздробленная, а цельная действительность, в которой человек, живя для себя, жил бы для общего.

Так, противопоставление: Вронский — Анна во внутреннем движении романа оказывается вместе с тем и противопоставлением: Вронский — Левин. В обоих случаях Вронский противопоставлен самой жизни. Логика романа такова, что вновь и вновь в разных вариациях развивается мотив внутренней близости Анны и Левина. И недаром при знакомстве с Анной, очарованный и восхищенный ею, поднятый общением с ней в ее особый поэтический мир, Левин ловит себя на тревоге за Анну: достаточно ли понимает ее Вронский? В этом мотиве внутренней близости Анны и Левина, близости, которую Левин не мог не почувствовать даже в переживаемый Анной период если не «разрушения личности», то потускнения, смертельной тревоги, потери любви, а значит, и потери себя,— в этом мотиве близости двух главных героев, при их полной разъединенности в реальной действительности, тоже развивается общая тема романа: разъединение всего и всех. Оказываются отделенными друг от друга люди, по существу призванные быть вместе.

Наша задача — попытаться проследить духовную эволюцию Левина, его жизненный путь, логику его идейных поисков, переходов от одного этапа исканий к другому.

Левин появляется перед читателем в условиях городской обстановки как человек из другого мира. Здесь ему все неловко, все чуждо, все не по нем. В канцелярии «присутствия», в котором начальствует Степан Аркадьич Облонский, Левин «застенчиво и вместе с тем сердито и беспокойно»,— в точности напоминая этим, как и всей своей повадкой, своего «дикого» брата Николая,— оглядывается вокруг себя. Степан Аркадьич хорошо знает «самолюбивую и озлобленную застенчивость своего приятеля». Толстой, будучи верен своей любви к столкновениям полярных противоположностей и своему удивительному мастерству в создании таких жизненно-естественных ситуаций, которые с наибольшей остротой и полнотой выявляют непримиримость противоречий, уже с самого начала романа сталкивает человека у земли, чуждого бумажному делу, с канцелярской, призрачной, выдуманной сферой, в которой Степан Аркадьич катается как сыр в масле, потому что, как и полагается, по мнению Толстого, в этой сфере, он, в сущности, ничего не делает. Весь отрезок романа, посвященный встрече Левина со Стивой, наполнен непримиримым противопоставлением двух взаимоисключающих

сфер, характеров, мироощущений. Надо же было сразу столкнуть Левина, всем своим существом чувствующего, что без настоящего дела, в которое человек мог бы вкладывать все, что у него есть, всю свою жизненную силу, всю свою страсть,— что без такого увлекающего дела нельзя жить,— именно со Стивой, главная причина успешной карьеры которого заключалась «в совершенном равнодушии к тому делу, которым он занимался, вследствие чего он никогда не увлекался и не делал ошибок»! Надо было столкнуть Левина, для которого семья — дело жизни, а семейная неверность невозможна, со Стивой, которому семейная верность представляется чем-то смешным и глубоко противоестественным!

Удивительно экономно, энергично-сосредоточенно настоящее искусство. Оно умеет гнаться сразу не за двумя, а за многими зайцами и убивать их одним выстрелом. Сцены, изображающие первую в романе встречу Левина со Стивой, сразу обрисовывают два характера, два стиля отношения к действительности. Стиль Облонского — стиль всего общества, которое он представляет. Сталкивая Левина со Стивой, Толстой сразу, с самого начала романа, дает понять, что Левин находится в конфликте с обществом. Толстой убивает тут и еще одного зайца, развивает еще одну тему. Стива и Левин — приятели, с симпатией относятся друг к другу. Но они внутренне разъединены. Чем ближе они друг к другу, тем дальше они друг от друга. Так, уже с самого начала и на всем протяжении романа варьируется лейтмотив всеобщего разъединения, которое первопричиной имеет отсутствие у людей объединяющего их дела. Стива с его здравым умом отлично сознает, что никакого настоящего общественного дела и не существует. В этом обществе господствует неверие всех в свое дело. Как и Вронский, Стива делит свою жизнь на две части: одна для себя, другая для «общего». В своей, так сказать, общественной сфере Стива не живет, а отбывает жизнь. Его настоящее — в области гедонизма, чувственного наслаждения. Вся его «программа жизни», вся цель и смысл его существования кратко выражены в его сне: обед, который дает один из его знакомых, где рюмочки оказываются одновременно женщинами. Его отношение к жизни гастрономическое, еда для него — культ, и его любовные романы тоже носят характер скорее гастрономический. Чувственность для него — возмещение той мертвечины, которою

он занимается в своей общественной, государственной деятельности. Если для Каренина департаментская сфера — единственная настоящая жизнь, область удовлетворения единственного его стимула — честолюбия, то Стива по своему складу очень жизненный человек и поэтому не способен всерьез интересоваться департаментской деятельностью. Он понимает призрачность и нелепость не только этой сферы, но и более того — нелепость и несправедливость всего общественного устройства, как это выясняется в откровенном приятельском разговоре на охоте между Стивой, Левиным и Васенькой Весловским. Но в противоположность Левину, который для того, чтобы жить, должен чувствовать себя правым, Стива, понимая несправедливость и фальшь общественного устройства, полагает, что следует извлекать из этого устройства все удовольствия, которые можно извлечь. Он бесконечно далек от какой бы то ни было тоски по цельности или справедливости жизни. Сама жизнь нецельна, расколота на разные, ничем не связанные части. Зачем же ему стремиться к какой-то цельности? Служба — одно, личная жизнь, удовольствия, радость — другое; семья — одно, любовь (если можно назвать любовью увлечения Стивы) — другое. При своем жизнелюбии, доброте, дружественной внимательности к людям Стива, быть может, если бы жизнь дала ему действительно «живое дело», мог бы увлечься, и жизнь не предстала бы перед ним разделенной на несоприкасающиеся сферы. Но в данной действительности об этом смешно и думать, и Стива хорошо это знает. Левин ему кажется чудаком. Все вы, Левины, дики, говорит он ему, подразумевая внутреннее родство Константина с Николаем.

Так тема расколотости, раздробленности жизни, отсутствия общего, действительно живого дела, которое могло бы объединить разъединенных людей, и противостоящее этому усилие Константина Левина найти настоящее и цельное — этот лейтмотив романа начинает развиваться уже с первых страниц.

При первом знакомстве читателя с Левиным Толстой «успевает» дать представление об одной из важнейших особенностей своего героя: Левин всегда в поисках, непрерывно отвергает одни свои решения, увлечения во имя других, он всегда не удовлетворен действительностью и поэтому самим собою. Если плоха действительность, то

плох и он, Левин. У него есть нечто близкое пророческой одержимости, смутная вера в то, что от его мыслей и действий зависит изменение общей действительности. Вечные поиски, вечная неудовлетворенность, переходы из одной фазы духовного развития в другую — это свойство самой личности Левина прорывается уже тут, на первых страницах романа, когда Облонский, представляя Левина своим сослуживцам, говорит о нем: «Земский деятель».

«Нет, я уже не земский деятель. Я со всеми разбранился и не езжу больше на собрания,— сказал он, обращаясь к Облонскому.

— Скоро же! — с улыбкой сказал Облонский.— Но как? Отчего?

— Длинная история. Я расскажу когда-нибудь,— сказал Левин, но сейчас же стал рассказывать.— Ну, коротко сказать, я убедился, что никакой земской деятельности нет и быть не может,— заговорил он, как будто кто-то сейчас обидел его,— с одной стороны, игрушка, играют в парламент, а я ни достаточно молод, ни достаточно стар, чтобы забавляться игрушками; а с другой (он запнулся) стороны, это средство для уездной coterie [1] наживать деньжонки. Прежде были опеки, суды, а теперь земство, не в виде взяток, а в виде незаслуженного жалованья,— говорил он так горячо, как будто кто-нибудь из присутствовавших оспаривал его мнение.

— Эге! Да ты, я вижу, опять в новой фазе, в консервативной,— сказал Степан Аркадьич».

Эта детская горячность и детская серьезность, когда кажется совершенно необходимым сразу же поделиться новыми и самыми важными мыслями, и эта детская незащищенность (Левин забывает, что он высказывает свои, добытые жизненным опытом, новые убеждения перед людьми, равнодушными ко всем общим вопросам), этот постоянный риск предстать и странным и смешным — во всем этом характер Константина Левина. Он напоминает Пьера Безухова при первом появлении Пьера в романе, в салоне Шерер.

Что касается существа мыслей о земстве и земской деятельности, к которым пришел Левин, то и тут сказываются коренные черты его образа. Либеральствующий Стива поверхностен, когда говорит, что Левин находится

---

[1] партии *(франц.)*.

в новой, «консервативной» фазе. Раздумья Левина и его идейные поиски развиваются в совершенно ином измерении. Для Стивы существуют консерваторы и либералы; земство либерально; Стива за земство. Но Левину неинтересны эти мелкие подразделения и вся борьба между либералами и консерваторами, вся эта мышиная возня. Он вне всех подобных подразделений, вне самого этого мышления. И консерваторы и либералы одинаково живут иллюзорной, призрачной действительностью, микроскопическими волнениями и интересами. Левин исходит из действительной жизни, в поле его зрения мужик, а мужику безразличны споры между господами, от которых ничего не может измениться в коренном устройстве действительности.

Значение семьи для Левина теснейшим и непосредственным образом связано с лейтмотивом романа, темой единения и разъединения людей. Семья для Левина — самое глубокое, высшее единение, какое только возможно между людьми. В его мечтах о своей семье ему даже сначала представляется семья, а уже потом та женщина, вместе с которой он будет создавать семью. И вот он приехал сюда, в этот чуждый ему городской мир, для главного дела своей жизни.

Он получает жестокий удар. Та, которая избрана им, от которой зависит его счастье, его судьба, отторгнута от него, украдена у него чуждым миром. Именно украдена,— ведь для Вронского Кити, еще не понявшая самое себя и свою любовь, эта девочка, которой он вскружил голову своим блеском, своим обаянием,— для Вронского она, со всем ее страхом и со всем ее трепетным волнением перед начинающейся жизнью, со всем миром ее чувств не представляет серьезного, большого интереса. В отношении к Кити Вронский напоминает Анатоля Курагина в отношении к Наташе. Вронский тут выступает представителем всего соблазнительного, фальшивого мира, не признающего ничего человечески серьезного, чуждого всему наивно-доверчивому, цельному и простому. Кити проста и доверчива. Повторяющаяся деталь ее облика — правдивые глаза. Пусть она мелка по сравнению с Анной: кто не мелок по сравнению с Анной! Кити — цельное, прямое, искреннее, чистое существо. Будущая близость Левина с Кити закономерна, у Левина и Кити много общего. Конечно, внутренняя близость Левина и Анны несоизмерима с близостью Левина и Кити, как несоизмерим Левин с маленькой милой

Кити. Он соизмерим в романе только с Анной. Но Кити так же правдива всем своим существом, как Анна, как Левин. А главное, Левин любит Кити. И она отнята у него.

Чем заменить эту утрату? На что ему теперь опереться в одиночестве?

Так мы подходим к первому этапу духовной эволюции Константина Левина.

НАЧАЛО ИСКАНИЙ

Он еще верит в прочность, неколебимость отцовского, дедовского патриархального мира. Он верит в то, что если у него нет своей семьи, то у него есть свой мир, убежище от всех горестей, от всего непонятного, от чуждой действительности.

«Утром Константин Левин выехал из Москвы и к вечеру приехал домой. Дорогой, в вагоне, он разговаривал с соседями о политике, о новых железных дорогах, и, так же как в Москве, его одолевала путаница понятий, недовольство собой, стыд пред чем-то; но когда он вышел на своей станции, узнал кривого кучера Игната с поднятым воротником кафтана, когда увидал в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и махрами, когда кучер Игнат, еще в то время, как укладывались, рассказал ему деревенские новости, о приходе рядчика и о том, что отелилась Пава,— он почувствовал, что понемногу путаница разъясняется и стыд и недовольство собой проходят».

Железная дорога для Толстого что-то вроде символа нового, железного, чуждого века. И разговоры, в которых Левин участвовал в вагоне: о железных дорогах, о политике, обо всем новом, тревожном, полном путаницы, неясности, что несет с собою новый век,— все это чуждое, приносящее только хаос, только «стыд пред чем-то», недовольство собою, какое-то странное отделение от самого себя, разъединение с самим собою. Когда Левин для самого себя — свой, а не чужой, то все представляется ему ясным и разрешимым.

В городе у него была встреча с братом Николаем, человеком, выбившимся из своего мира и не приставшим ни к какому другому, человеком, тоже ищущим правды, ув-

лекавшимся народничеством. С Николаем был разговор о коммунизме. Этот разговор и теперь, когда Левин в мыслях возвращается к нему, «заставил его задуматься. Он считал переделку экономических условий вздором, но он всегда чувствовал несправедливость своего избытка в сравнении с бедностью народа и теперь решил про себя, что, для того чтобы чувствовать себя вполне правым, он, хотя прежде много работал и нероскошно жил, теперь будет еще больше работать и еще меньше будет позволять себе роскоши. И все это казалось ему так легко сделать над собой, что всю дорогу он провел в самых приятных мечтаниях».

Последняя фраза окрашена иронией повествователя.

Как далек еще Константин Левин от понимания действительных сложностей, от всего трудного, с чем ему предстоит встретиться! Пока же он приходит, столкнувшись с городской, железнодорожной сумятицей и неясностью, к выводу: надо жить так, как жили отцы и деды, только еще больше работать и еще меньше позволять себе роскоши. Ему представляется, что все это так легко сделать «над собой»,— именно над собой: ему кажется, что все дело только в нем самом, он сам должен стать лучше или — толстовская ирония тут мягка и беспощадна — «еще» лучше, еще трудолюбивее, еще скромнее. Что же касается общей действительности, то о каких бы то ни было ее изменениях, о какой бы то ни было переделке общественных условий он еще не думает. «С добрым чувством надежды на новую, лучшую жизнь он в девятом часу ночи подъехал к своему дому». Патриархальная отцовско-дедовская жизнь еще представляется ему идеалом; весь строй этой жизни для него священен; он с благоговением вдыхает, вернувшись из чужого мира, всю атмосферу родного дома, родового поместья. «Это был мир, в котором жили и умерли его отец и мать. Они жили тою жизнью, которая для Левина казалась идеалом всякого совершенства и которую он мечтал возобновить с своею женой, с своею семьей». Ему кажется, что у него есть свой дом, надежный оплот, крепость против всего того наносного, нового, путаного, что он почувствовал в чужой ему атмосфере и от чего, как ему кажется, можно надежно укрыться в простейшие и очевидные истины бытия. Вот отелилась Пава, гордость его хозяйства; скоро придет весна, надо готовиться к весенним работам; у жизни есть свои вековечные законы, и все дело в том,

чтобы быть верным этим законам. Да, ему кажется, что у него свой мир, свое жизненное дело, что он вернулся к себе настоящему, в то время как в городе был искаженным, не тем, кто он есть.

Он наблюдал за Лаской; она «все подсовывала голову под его руку. Он погладил ее, и она тут же у ног его свернулась кольцом, положив голову на высунувшуюся заднюю лапу. И в знак того, что теперь все хорошо и благополучно, она слегка раскрыла рот, почмокала губами и, лучше уложив около старых зуб липкие губы, затихла в блаженном спокойствии. Левин внимательно следил за этим последним ее движением.

«Так-то и я! — сказал он себе,— так-то и я... Ничего... Все хорошо».

Ласка для Левина — живая, теплая частичка его мира, его верного, своего дела, его труда. Вот Ласка и приласкала его «от имени» всего этого мира — природы, людей, от имени извечных, коренных законов простой и мудрой, как вечность, как естество, единственно подлинной жизни.

Так кажется Левину...

Далее начинается подробное описание забот Левина о своем хозяйстве. Ему представляется, что он приходит в себя, успокаивается и от крушения любви, и от всей сумятицы новой, «железнодорожной» жизни...

Тут надо сделать следующее замечание.

Только в литературно-критическом анализе возможно и необходимо условно отделить сюжетную «линию», или «круг» Анны от сюжетной «линии», или «круга» Левина. В конкретности же романа эти круги непрерывно сплетаются между собою, рифмуются, развиваются не просто сами по себе, а во внутренних соответствиях, в непрерывных живых перекличках.

Левину кажется, что он ушел от сумятицы, неясности, путаницы, тревожности, от всего, угрожающего порядку и успокоенности привычного, устоявшегося. Он тем глубже стремится погрузиться в обычный для него повседневный строй своих обычных дел и забот и самому себе казаться вполне спокойным, чем сильнее внутри него беспорядок, неудовлетворенность, тревога.

И *то же самое* происходит с Анной. Она тоже вернулась к себе домой, в семью, к сыну, после бури, разразившейся ночью там, на железнодорожном пути, роковом для нее, бури, которая уже разрушила, разметала весь уклад ее

привычной жизни с повседневными заботами и делами. И чем тревожнее у нее внутри, тем более стремится она уйти в привычное, обжитое, представиться самой себе спокойной. Толстой с такою же тщательностью, как картину дел и забот «вернувшегося к себе» Левина, дает нам картину обычных дел и забот «вернувшейся к себе» Анны. Речь ведь и в самом деле о серьезных житейских, а тем самым и жизненных делах Анны. Идет описание обычного семейного обеда с Алексеем Александровичем и гостями. Затем с деловитой серьезностью сообщается, что, «занявшись после отъезда гостей своим туалетом, Анна была очень раздосадована. Пред отъездом в Москву она, вообще мастерица одеваться не очень дорого, отдала модистке для переделки три платья. Платья нужно было так переделать, чтоб их нельзя было узнать, и они должны были быть готовы уже три дня тому назад. Оказалось, что два платья были совсем не готовы, а одно переделано не так, как того хотела Анна. Модистка приехала объясняться, утверждая, что так будет лучше, и Анна разгорячилась так, что ей потом совестно было вспоминать. Чтобы совершенно успокоиться, она пошла в детскую и весь вечер провела с сыном, сама уложила его спать, перекрестила и покрыла его одеялом. Она рада была, что не поехала никуда и так хорошо провела этот вечер. Ей так легко и спокойно было, так ясно она видела, что все, что ей на железной дороге представлялось столь значительным, был только один из обычных ничтожных случаев светской жизни и что ей ни пред кем, ни пред собой стыдиться нечего».

И Левина и Анну в вагоне поезда одолевала путаница, хаос вступал в их жизнь; оба они чувствовали себя не самими собой, раздваивались.

«И что сама я тут? Я сама или другая?» — спрашивала себя Анна. И вот обоим кажется, что они вернулись к себе самим. Перекличка двух «кругов» романа доходит до мелочей. Анна так разгорячилась в споре с модисткой, что ей стало совестно. Левин так разгорячился в споре со своим приказчиком, что ему стало совестно и он заставил себя успокоиться. Обоим их обычные дела «по своему хозяйству» и пока даже сами неприятности и огорчения кажутся успокоительными: ведь это повседневное, свое, значит, ничего особенного не произошло. Анна, как Левин, тоже внушает себе: ничего... все хорошо.

Та же ирония повествователя над успокоительными иллюзиями звучит и в отношении к Анне. Обоим представляется, что путаница разъясняется, стыд и недовольство собой проходят. «И все это казалось ему так легко сделать над собой»... «Ей так легко и спокойно было, так ясно она видела»... Оба заставляют себя верить, что они укрыты от страстей, от бури жизни, что можно жить, как прежде.

Эти, казалось бы, только и сугубо личные мотивы персонажей вплетаются в более широкий круг, входят в общую атмосферу романа. Уже никому нельзя жить, как прежде.

Левин вступает в свою бурю жизни.

Постепенно у него начинает разрушаться иллюзия прочности и надежности своего мира, начинает разрушаться иллюзия самого наличия своего мира. Все переворотилось, ничего не уложилось — с этим Левин сталкивается на каждом шагу, в любом самом маленьком и, казалось бы, простейшем деле своего хозяйствования. Отцовский и дедовский мир разворошен, разрушен. К нему уже нет возврата ни в чем.

Но Левин еще далек от ясного понимания этого.

«Весна — время планов и предположений. И, выйдя на двор, Левин, как дерево весною, еще не знающее, куда и как разрастутся его молодые побеги и ветви, заключенные в налитых почках, сам не знал хорошенько, за какие предприятия в любимом его хозяйстве он примется теперь, но чувствовал, что он полон планов и предположений самых хороших. Прежде всего он прошел к скотине».

И вот уже на самом первом шагу Левина к осуществлению «планов и предположений самых хороших», сразу же и начинается эпопея бесконечных мелких и крупных неудач его хозяйствования. «Полюбовавшись на приплод нынешнего года, который был необыкновенно хорош», Левин приказал вынести телятам «наружу корыто и задать сено за решетки. Но оказалось, что на неупотребляемом зимой варке сделанные с осени решетки были поломаны. Он послал за плотником, который по наряду должен был работать молотилку. Но оказалось, что плотник чинил бороны, которые должны были быть починены еще с масленицы. Это было очень досадно Левину. Досадно было, что повторялось это вечное неряшество хозяйства, против которого он столько лет боролся всеми своими силами».

Досада Левина и прорывается в его разговоре с приказчиком.

И далее мы вступаем в перипетии изнурительной и безуспешной борьбы Левина против того, что он называет «вечное неряшество хозяйства»: порча дорогих земледельческих орудий из-за варварского, безразличного отношения к ним, полное равнодушие к делу наемных работников, трудом которых держится левинское хозяйство. Левин встречается на каждом шагу с крушением своих планов и предположений из-за полнейшей незаинтересованности наемных работников в ходе и успехе чуждого им дела. «Вечное неряшество хозяйства» начинает для Левина выступать в любой мелочи, оно выпирает из всего, как для Анны торчат теперь над всей ее жизнью вылезшие уши Каренина. Левин вступает в состояние развода со всей своей прежней, обжитой жизнью. Он все более убеждается в том, что у него с работниками нет никакого общего дела, он видит во всем полярную противоположность своих хозяйственных интересов всем жизненным интересам работников.

Но Левин упорно пытается вести свое хозяйство, борясь с равнодушием и безразличием работников. Он еще не задумывается над тем, что в самой действительности произошли решающие необратимые изменения. Прежние условия труда из-под палки, труда крепостнического, изжиты; к ним уже невозможно вернуться. Но как вести хозяйство теперь, когда наемный труд, труд на чужое дело, уже обнаруживает такую чуждость работников стремлению хозяина поднять и улучшить дело, при которой дело идет дурно? Как сделать так, чтобы люди работали с интересом к делу? Как сделать так, чтобы дело было общим? Как добиться того, чтобы личный интерес работника был вместе с тем интересом в общем деле? Можно ли и какими средствами преодолеть разъединение, отчуждение дела — от работника и работника — от дела? Может ли быть настоящее *общее* дело между людьми? Этот вопрос становится главным вопросом всей жизни Константина Левина. Без общего дела, реального, страстного, а не притворного, жизнь людей всегда останется разъединенной, безлюбовной.

У Левина начинает созревать мысль о том, что только тогда, когда общее будет действительно общим, *то есть* личным для каждого (в этом, собственно, смысл и самого

слова: общее, то есть принадлежащее каждому),— только тогда общее не будет являться фантомом, стоящим над человеком, не будет мистифицированным, ложным общим, подобным козньшевскому отвлеченному «служению народу». И вместе с тем только тогда будет преодолено и ложное личное, эгоизм, разъединение, от которого так страдают оба героя романа, Анна и Левин. Ложное общее, в виде ли религии («Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга»), в виде ли козньшевского «общего блага», словом, все абстракции, громоздящиеся над человеком, над реальными личными, жизненными интересами людей, над личностью с ее стремлением к счастью, земному счастью в этой, единожды данной жизни,— все виды ложного общего служат только более или менее благообразным прикрытием ложного личного, ненависти всех ко всем. Ложное общее во всех его видах служит задрапированию и приукрашиванию той истины общества отчуждения, которая заключается в отсутствии реального удовлетворения личного интереса людей. Только тогда, когда общее станет таким, что каждый будет жить общею жизнью как своею, возможен будет не лицемерный, не холодно отвлеченный, а настоящий любовный союз, подлинно человеческая связь между людьми. Таков идеал жизни, к которому вплотную подходит, до которого дорабатывается мысль Толстого и его героя в «Анне Карениной». Это и образует устремление всей напряженной мыслительной деятельности Константина Левина. Сама «переворотившаяся» историческая действительность, сама реальная социальная практика Левина вызывают его идейные искания. Эти искания со всею неизбежностью вели толстовского героя на путь разрыва со всем устройством общества, потому что по своему содержанию были поисками общенародного, общечеловеческого счастья. Левин не продолжил этот путь до логического конца...

Как сделать так, чтобы любовь правила миром? Не метафизическая, мертвая, отвлеченная любовь к ближнему, а земная, живая, действенная, истинно человеческая любовь к человеку? Так реально поставлен вопрос в «Анне Карениной». Знаменательно, что во весь тот период своего духовного развития, который посвящен поискам земного, конкретно-социального решения, Левин является неверующим.

СТИМУЛ ЛИЧНОГО СЧАСТЬЯ

Левин склонен выдвигать на первое место стимул личного счастья, считая его естественным началом, руководящим в жизни любого человека, он склонен не доверять общему благу, видя во всех рассуждениях о нем выспренность, оторванность от жизненных, а не выдуманных интересов и потребностей людей, и, прежде всего, тех реальных мужиков, с которыми непосредственно сплетена жизнь Левина.

Однако уже и на этой стадии, с которой начинаются идейные поиски героя «Анны Карениной», он с уважением относится к деятельности и деятелям во имя общего блага, завидует им, считает отсутствие у себя интереса к общественной деятельности недостатком.

Личное и общее благо — центральная проблема Константина Левина. Он мог бы с душой, без натянутости и фальши, нетерпимых для него ни в чем, отдаться такой общественной деятельности, которая стала бы для него страстью. А это возможно лишь тогда, когда общее уже само в себе является для человека личным. Такой деятельности, такого общего Левин не видит. И сохраняя все свое уважение к деятелям во имя общего блага, он вместе с тем начинает приходить к выводу, что их деятельность во имя общего не сраслась у них с их личным, далека от того, чтобы стать захватывающей, является отвлеченной, рассудочной. Это не замечается самими деятелями, они искренни, но сама их искренность недостаточно искренна, как у старшего брата Константина Левина, Сергея Ивановича Кознышева. Если Каренин является типическим обобщением деятеля-бюрократа, то Кознышев представляет собою не менее художественно значительный образ общественного деятеля — либерального народолюбца.

«Константин Левин смотрел на брата как на человека огромного ума и образования, благородного в самом высоком значении этого слова и одаренного способностью деятельности для общего блага. Но в глубине своей души, чем старше он становился и чем ближе узнавал своего брата, тем чаще и чаще приходило ему в голову, что эта способность деятельности для общего блага, которой он чувствовал себя совершенно лишенным, может быть, и не есть качество, а, напротив, недостаток чего-то — не недо-

статок добрых, честных, благородных желаний и вкусов, но недостаток силы жизни, того, что называют сердцем... Чем больше он узнавал брата, тем более замечал, что и Сергей Иванович, и многие другие деятели для общего блага не сердцем были приведены к этой любви к общему благу, но умом рассудили, что заниматься этим хорошо, и только поэтому занимались этим. В этом предположении утвердило Левина еще и то замечание, что брат его нисколько не больше принимал к сердцу вопросы об общем благе и о бессмертии души, чем о шахматной партии или об остроумном устройстве новой машины».

Деятели «во имя общего блага», подобные Сергею Ивановичу Кознышеву, для которых общее благо не является личною страстью, ущербны и во всей сфере личного. Они душевно худосочны, у них и тут нет сильных, цельных желаний, страстей, у них во всем сказывается недостаток силы жизни, недостаток сердца. Потому Сергей Иванович и не способен понять своего слишком импульсивного, как ему представляется, недостаточно разумного брата Константина. Ему непонятны страсти, непонятна сила жизни, непонятна власть сердца. Толстой раскрывает это свойство Сергея Ивановича, этот недостаток в нем жизни и сердца, показывая нам его в интимной сфере, в истории его несостоявшегося романа с Варенькой.

Варенька — предмет обожания Кити в тот период жизни Кити, когда она, потерпев крушение в своем увлечении Вронским, ищет утешения в чем-то далеком от любви, от всего личного, в чем-то общем, в служении людям. Все, связанное с любовью, страстной, земной, внушает сейчас Кити отвращение. На курорте она знакомится с Варенькой, которая целиком занята бескорыстным служением ближнему. Кити с жадностью хватается за этот способ уйти от мучающего ее разочарования. Варенька становится для нее образцом, идеальным примером служения людям. Кити с восторгом учится у Вареньки терпеливо ходить за больными, помогать нуждающимся, восхищается тем, что Варенька так спокойно примирилась с полным отсутствием у нее личной жизни. Восхищение Кити Варенькой сродни глубокому уважению Константина Левина к Сергею Ивановичу Кознышеву. Варенька — тоже деятельница во имя общего блага. Она в самом деле и мила и искренна в своей постоянной человеколюбивой озабоченности. Но Кити постепенно приходит к тому же выводу

в отношении Вареньки, к которому Левин пришел в отношении Сергея Ивановича. Кити могла бы сказать о Вареньке словами Толстого-Левина о Сергее Ивановиче: способность деятельности для общего блага у Вареньки, может быть, и не есть качество, а, напротив, недостаток чего-то — недостаток силы жизни.

Варенька без особенной драмы отказалась от своей любви к молодому человеку, мать которого запретила эту любовь. Не означает ли такая покорность худосочную немочь чувств? Свойства своего характера Варенька проявляет и в своем пении. У нее отличный голос, она исполняет все ровно, отчетливо, спокойно, хорошо и холодно. Она не вкладывает в свое пение страсти, потому что у нее нет страсти. В ее пении, как и в ее служении ближнему, как и во всем ее существе, есть нечто автоматическое. У нее нет возраста, ей можно дать и девятнадцать и тридцать. При всей ее привлекательности, миловидности, во всем ее облике, и внешнем и внутреннем, есть нечто сухопарое.

Со своей любовью к острым сопоставлениям, Толстой сталкивает Вареньку и Сергея Ивановича. Открывается такая, казалось бы, возможная, такая закономерная перспектива их взаимной любви, брака. В самом деле, у них столько схожего! Но острота и ирония столкновения здесь тем острее, что это столкновение не по контрасту, а по сходству. Они слишком похожи друг на друга. И поэтому возможная перспектива их сближения оказывается невозможной. Варенька по природе своей — увы! — старая дева. Но и Сергей Иванович тоже старая дева. Оба слишком возвышенны для того, чтобы жить личной жизнью...

Кити оказалась способной почувствовать ложь того «общего», которое привело ее к игре чужими жизнями: она поняла фальшь барского жаления несчастненьких «малых сих», забывающего о том, что эти «малые» — люди, со своими чувствами и страстями; она принесла смятение в семью чахоточного живописца Петрова из-за своей жалости к этой семье, из-за желания служить ближнему. С ужасом перед ложью, в которую ее втянуло безличное «общее», Кити развенчивает бескорыстное служение ближнему: оно далеко не так бескорыстно. Со своею горячностью она говорит Вареньке:

«— Ах, как глупо, гадко! Не было мне никакой нужды... Все притворство!..

— Да с какой же целью?

— Чтобы казаться лучше пред людьми, пред собой, пред богом; всех обмануть... И все это не то, не то!..»

Такое общее, в котором мне нет нужды, которое не стало моей личной потребностью, есть не что иное, как ложь, прикрывающая эгоизм: в конечном итоге такое «общее» призвано меня приукрасить, меня возвеличить, меня возвысить над другими под видом моего самоотречения, моей самоотверженности, моего отказа от себя, от своих нужд.

Но если Кити способна совершить лишь, так сказать, отрицательную акцию: отказ от неестественного, ложного общего, то для Левина такой отказ — только шаг на пути его поисков истинного личного и истинного общего.

В недоверии Левина к деятелям во имя общего блага отразилось и мужицкое недоверие к барской филантропии, барскому народолюбию. Кознышев охотно говорит о своей любви к народу. Для него народ — нечто особое, отдельное от него, Сергея Ивановича. Для Левина народ не абстракция; народ — это те мужики, которых он знает, и это он сам, Левин. Для него вопрос о том, любит он или не любит народ, представляется таким же странным, нежизненным, отвлеченным, как вопрос о том, любит он или не любит самого себя. Другое дело, что Левину суждено будет убедиться на горьком опыте, что он не прав, отождествляя себя с народом. Но он хочет, чтобы народное стало для него своим, простым и естественным, а не отдельным от него.

Общее у Сергея Ивановича вялое, потому что отвлеченное: он служит ему; он способен преклоняться перед общим, но оно не может стать для него своим: оно над ним.

Между Левиным и Кознышевым происходит знаменательный спор.

Левин не видит смысла в земской деятельности. Сергей Иванович обвиняет его в равнодушии к общему делу. Левин разгорячился и высказал невольно главную причину своего равнодушия к общему делу: «Я думаю, что двигатель всех наших действий есть все-таки личное счастье. Теперь в земских учреждениях я, как дворянин, не вижу ничего, что бы способствовало моему благосостоянию. Дороги не лучше и не могут быть лучше; лошади мои везут меня и по дурным. Доктора и пункта мне не нужно, мировой судья мне не нужен,— я никогда не обращаюсь к нему и не обращусь... Для меня земские учреждения просто

повинность платить восемнадцать копеек с десятины... а личный интерес меня не побуждает.

— Позволь,— перебил с улыбкой Сергей Иванович,— личный интерес не побуждал нас работать для освобождения крестьян, а мы работали.

— Нет! — все более горячась, перебил Константин.— Освобождение крестьян было другое дело. Тут был личный интерес. Хотелось сбросить с себя это ярмо, которое давило нас всех, хороших людей... те права, которые меня... мой интерес затрагивают, я буду всегда защищать всеми силами...»

Левин высмеивает игру в парламентаризм, какою он считает земство. Но, главное, ему «хотелось оправдаться в том недостатке, который он знал за собой, в равнодушии к общему благу, и он продолжал:

— Я думаю,— сказал Константин,— что никакая деятельность не может быть прочна, если она не имеет основы в личном интересе. Это общая истина, философская...

...Сергей Иванович еще раз улыбнулся. «И у него там тоже какая-то своя философия есть на службу своих наклонностей»,— подумал он.

— Ну, уж о философии ты оставь,— сказал он.— Главная задача философии всех веков состоит именно в том, чтобы найти ту необходимую связь, которая существует между личным интересом и общим».

В этом споре речь идет о коренной проблеме «Анны Карениной», как и «Войны и мира», как и всей философии художественного творчества Толстого. Но более того, речь действительно идет о коренной проблеме всей философии.

Если взять аргументацию, выдвигаемую в этом споре Константином Левиным, в отрыве от всего последующего пути развития мысли Левина, то позиция его не может не представиться лишь крайним индивидуализмом и эгоизмом. Но смысл нарочито резких и заостренных (чтобы «дойти до корня»!) суждений толстовского героя — иной.

Когда Левин говорит, что он не видит в земских учреждениях, в либеральной общественной деятельности ничего, что способствовало бы его, Левина, материальному благосостоянию, касалось бы его личного интереса, а двигатель всех наших действий есть личное счастье, личный интерес, и он, Левин, не имеет никакого стимула к общественной деятельности, отвлеченной от личного жизненного интереса, то герой «Анны Карениной» тут подходит к капиталь-

ной мысли (как любил выражаться Ф. М. Достоевский). Она направлена на отрицание такого устройства жизни, при котором творить общее благо можно только вне своего личного интереса. Общее благо является при таких условиях лицемерным, ложным. Ложное общее обманывает видимостью заботы о ближнем, создавая иллюзию какой-то гармонии, какого-то единения. Для Толстого ложное общее хуже откровенного эгоизма, потому что оноприукрашивает эгоизм. Один из толстовских образов такого, приукрашенного христианством эгоизма — это образ небесной, христианнейшей мадам Шталь, деспотически мучающей безответную и бесцветную Вареньку.

Очень значителен и обмен репликами между Левиным и Кознышевым по поводу освобождения крестьян. Высказывая мысль о том, что дворяне, хлопотавшие об освобождении крестьян, не были в этом лично заинтересованы, Сергей Иванович еще раз обнаруживает отвлеченность своего представления об общем благе. Оно для него безлично. Левин, утверждая, что в этом деле был личный интерес тех дворян, которые чувствовали, что ярмо давит и их самих, по существу стремится убедить Сергея Ивановича в том, что человек не может заботиться о чужом. Сергей Иванович же хочет уверить Левина именно в том, что человек может и должен заботиться о чужом. Мысль Левина направлена на то, чтобы ничто не было чужим для человека в мире. Мысль же Кознышева о том, что человек должен жить *не* для себя, *а* для общего, на деле означает жизнь и без своего, и без общего — иллюзорную, всегда приправленную лицемерием, хилую полужизнь.

После спора оба его участника признают правоту друг друга — одностороннюю правоту. На другой день Сергей Иванович говорит Левину:

«Я нахожу, что ты прав отчасти. Разногласие наше заключается в том, что ты ставишь двигателем личный интерес, а я полагаю, что интерес общего блага должен быть у всякого человека, стоящего на известной степени образования. Может быть, ты и прав, что желательнее была бы заинтересованная материально деятельность... ты хочешь страстной, энергичной деятельности или ничего». И Левин думает: «Разумеется, и я прав, и он прав». Левин прав, утверждая принцип личного блага. Кознышев формально прав, выдвигая значение принципа общего блага. Правота Левина, при ее односторонности, существенна,

она перспективна, будучи направлена на поиски органической связи между личным и общим, на поиски личного-общего. Правота же Кознышева только условная, отвлеченная правота, сводящаяся лишь к напоминанию об общем, отчуждающая и общее и личное.

У Толстого одно состояние, одна фаза развития никогда не бывают замкнутыми в себе, оторванными от последующего состояния, от последующей фазы; всегда обозначен переход от одного к другому; порою эти обозначения переходов похожи на чуть заметные тропочки, выражены всего лишь в одной короткой фразе. Эта переходная фраза уже захватывает содержание последующей стадии. Такие обозначения переходов содействуют непрерывности движения произведения.

ПЕРЛАМУТРОВАЯ РАКОВИНА

Спор Левина с Кознышевым, завершающий ту стадию духовного развития Левина, которую можно охарактеризовать как одностороннее утверждение личного начала с внутренним стремлением к расширению личного до общего, заканчивается тем, что Левин, уже более «не возражая брату, задумался о совершенно другом, личном своем деле». Эта фраза и обозначает переход. Началось совершенно другое в жизни Левина. Наполнены глубоким диалектическим смыслом слова о том, что Левин задумался о личном, своем деле. Это личное дело окажется самым значительным в романе образом того общего дела, которое только и способно действительно объединить людей любовной связью. Этот идеал Толстого выражен в главах, изображающих косьбу.

Косьба имеет для левинского «круга» такое же центральное значение, какое для «круга» Анны имеют скачки. Это — два узла романа. Скачки — тема разъединения. Косьба — апогей темы единения (конечно, точнее говорить о двух сторонах единой темы романа). В главах, изображающих косьбу, и во внутренне связанной с ними главе, посвященной поездке Левина в имение сестры, содержится и ответ на спор Левина и Кознышева. Как изображение скачек, так и изображение косьбы и уборки сена имеет два

художественных плана: первый, непосредственно реальный, и второй, поэтически обобщенный, или символический, образующий внутреннее содержание. Любая реплика, любой пластический момент, необходимые по естественному, простому ходу дела косьбы, наполнены внутренним поэтическим значением, связанным с самым главным в духовных поисках Константина Левина.

«...Хозяин... для себя старается»,— говорит один из мужиков, наблюдающих, как Левин вместе с мужиками начал косить. Да, Левин для себя старается. Но — странно! — он незаметно для себя скоро забывает об этом... Все соображения о собственном хозяйстве, самое чувство собственного хозяйства — все это отходит куда-то далеко прочь. Левин постепенно, преодолев первоначальную тяжесть усилий, входит в ритм общего труда. Сначала он испытывает только это наслаждение общих трудовых усилий, своего включения в простой и торжественно радостный ритм здоровья, силы, непринужденной легкости овладения мастерством работы, согласия со всеми. Но постепенно эта непосредственная, бессознательная радость согласия со всеми переходит в счастье единения со всем миром, в тот народный праздник общего дела, постоянную свою мечту о котором Толстой выразил в приводившемся нами крымском письме. Левин испытывает самое большое счастье во всей своей жизни. «Это были самые блаженные минуты». Мы ясно чувствуем во всем характере описания, что Толстой сам испытывает особенное счастье писать эти картины, потому что в них развертывается его идеал: идеал человеческого любовного единения, достижение которого возможно только в общем дружественном и свободном жизнетворчестве. Толстой изображает именно свободу труда, как будто тоже отвлекаясь на минуту, вместе с Левиным и со всеми мужиками, мастерами этого и простого и нелегкого труда, от всех других мыслей и чувств, от всего, что не связано непосредственно с наслаждением труда, его волшебством, его ритмом, его свободой, любовным согласием всех со всеми. Только такой труд и может создать братство людей.

Уже нет барина и мужиков, нет никакого разделения людей, есть друзья, объединенные простым и великим делом жизнетворения. Самое слово «барин» сохраняется тут только во внешне реальном, житейском плане картины; но в ее внутреннем, идеальном плане Левин — такой

же мужик, как и все остальные. «Он пообедал со стариком и разговорился с ним о его домашних делах, принимая в них живейшее участие, и сообщил ему все свои дела и все обстоятельства, которые могли интересовать старика. Он чувствовал себя более близким к нему, чем к брату, и невольно улыбался от нежности, которую он испытывал к этому человеку».

Только что перед этим мы видели разъединение между братьями, Левиным и Кознышевым. Одна лишь кровная связь слабее, чем та связь, которая возникает между людьми в дружном труде. Левин чувствует себя более близким к старику, вместе с которым участвовал в объединяющем труде, и счастлив тем, что испытывает нежность к нему. Это нежность ко всем людям, творящим жизнь. Толстой — первый художник, так глубоко почуявший связь между трудом и человечностью. Далее Горький по-иному раскроет эту связь и одною из главных тем всего своего творчества сделает тему рождения человечности в труде и в борьбе за освобождение труда. Толстой, разумеется, далек от мысли о необходимости революционной борьбы за свободный труд. Но, поставив тему человеческого единения, он почувствовал основу этого единения в идеале свободного общего труда.

Таким образом, то личное дело, о котором Левин думал во время своего спора с братом, оказалось действительно личным потому, что оно оказалось действительно общим. Полнейшее слияние общего с личным, тождество личного и общего выражено тут во всем и, в частности, в одной детали, как будто только житейской, но имеющей и внутреннее поэтическое значение. Он не заметил, что «дождь мочил его сено». Эта фраза в подтексте читается так: он забыл о том, что это его сено. Он забыл в охватившей его радости о своем, личном? Нет, тут все переменилось, все волшебно преобразилось, как преобразился скошенный луг: «все... было совершенно ново». Свое, личное не ушло, не растворилось. Но оно стало иным. Оно перестало быть собственностью, оставшись собственным. Оно стало более моим, чем тогда, когда было только моим. Левин перестал чувствовать постоянную, давившую его тяжесть собственного дела, которое так мало зависело от его, Константина Левина, усилий, становилось все более чужим ему, превращаясь в непрерывную насмешку над всеми его «планами и предположениями самыми хорошими». Здесь же, в об-

щем деле, у него было настоящее, необратимое свое, личное: его свободный труд, выявляющий его силу, его умение, его радость, его слияние с общим. Тут все стало моим. Это и есть поэтический смысл фразы: все стало совершенно новым.

В имение сестры Левин приезжает для спора, тяжбы с мужиками из-за сена. Эти сцены являются по их поэтическому смыслу прямым продолжением и прямым разрешением содержания, заключенного в сценах косьбы. У Левина косили — здесь идет уборка сена. Уже и это «производственное» обстоятельство как бы указывает на связь между сценами косьбы и сценами уборки, и не только на связь, но даже и на итоговое значение сцен уборки по отношению к сценам косьбы. Таково и в самом деле, во внутреннем значении, соотношение вторых и первых сцен.

Только в жизни народа оказывается возможным найти реальность для положительного утверждения мысли романа — мысли о том, что любовь может торжествовать не вне мира, а лишь в связи с миром, в связи с общим делом созидания жизни. И вот в одном из эпизодов уборки сена, как будто маленьком, мимолетном, содержится своего рода ответ и на трагедию Анны, и на искания Левина.

«Левин внимательнее присмотрелся к Ваньке Парменову и его жене. Они недалеко от него навивали копну. Иван Парменов стоял на возу, принимая, разравнивая и отаптывая огромные навилины сена, которые сначала охапками, а потом вилами ловко подавала ему его молодая красавица хозяйка. Молодая баба работала легко, весело и ловко. Крупное, слежавшееся сено не бралось сразу на вилы. Она сначала расправляла его, всовывала вилы, потом упругим и быстрым движением налегала на них всею тяжестью своего тела и тотчас же, перегибая перетянутую красным кушаком спину, выпрямлялась и, выставляя полную грудь из-под белой занавески, с ловкой ухваткой перехватывала руками вилы и вскидывала навилину высоко на воз. Иван поспешно, видимо стараясь избавить ее от всякой минуты лишнего труда, подхватывал, широко раскрывая руки, подаваемую охапку и расправлял ее на возу. Подав последнее сено граблями, баба отряхнула засыпавшуюся ей за шею труху и, оправив сбившийся над белым, незагорелым лбом красный платок, полезла под телегу увязывать воз. Иван учил ее, как цеплять за лисицу, и че-

му-то сказанному ею громко расхохотался. В выражениях обоих лиц была видна сильная, молодая, недавно проснувшаяся любовь».

Во всей совместной работе Ивана Парменова и его жены видна сильная, молодая любовь. Тут каждое движение — любовное движение: любовное и по отношению друг к другу, и по отношению к работе; полно заботы друг о друге, радости этой заботы и радости этого совместного труда, когда все идет так ладно, стройно. Сам труд является здесь любовью. Любовь делает труд необыкновенно радостным, самозабвенным, удачливым, торжествующим: любовным. Это — единственное в мировой литературе описание труда как любви. Любовь может расцветать, может быть сама собою лишь в связи с общим мировым делом жизнесозидания.

«Чтоб всей вселенной шла любовь...»

И вот она, кажется, и идет всей вселенной.

«Бабы с песнью приближались к Левину, и ему казалось, что туча с громом веселья надвигалась на него. Туча надвинулась, захватила его, и копна, на которой он лежал, и другие копны и воза и весь луг с дальним полем — все заходило и заколыхалось под размеры этой дикой, развеселой песни с вскриками, присвистами и ёканьями. Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать. Когда народ с песнью скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина.

Некоторые из тех самых мужиков, которые больше всех с ним спорили за сено, те, которых он обидел, или те, которые хотели обмануть его, эти самые мужики весело кланялись ему и, очевидно, не имели и не могли иметь к нему никакого зла или никакого не только раскаяния, но и воспоминания о том, что они хотели обмануть его. Все это потонуло в море веселого общего труда».

Левину хотелось принять участие в общей жизни, но он «ничего не мог сделать»... Не так ли и Анне страстно хотелось принять участие в общей жизни, но «делать нечего было»...

Необъятный, единственный, настоящий поэтический мир жизни, какою она должна быть, открылся перед

Константином Левиным, поманил его для того лишь, чтобы Левин почувствовал с особенной горечью свою чуждость этому миру, всю полноту своего одиночества.

Перед другим героем, Печориным, идеальная, поэтическая действительность предстала в Тамани, в образах беспредельной широты вольной, как море, стихии жизни, романтических страстей и характеров, захватывающе смелых и дерзких действий, проникнутых силой и свободой. Но загадочный вольный мир насмешливо-отчужденно отбрасывает от себя героя, оставляя его в одиночестве на прозаическом *берегу*. И герой оказывается всесторонне отчужденным от каких бы то ни было человеческих связей: он одинаково чужд и поэтическому миру, манящему его и недоступному для него,— и пошлому прозаическому миру, в котором он живет. Он оказывается лишним человеком. У него нет возможности самоосуществления, возможности действия. Между тем по натуре, по размаху своей личности, по высоте требований к действительности он не может мириться с тоской отчужденного, бездейственного, бесцельного существования. Гибель является для него единственным исходом.

Когда Левин испытывает одиночество, свою чуждость столь привлекающему его миру народной жизни, труда, силы, согласия, то он оказывается в том же положении человека, отброшенного «на берег», задыхающегося в прозаической действительности, в каком был лермонтовский герой. В отличие от «Тамани» здесь поэтический мир не романтически загадочен, он конкретен, но так же отчужден от героя. Здесь тоже есть образ моря. Это — море веселого общего труда, море народной жизни, с которым герой хочет и не может слиться. Конечно, в конкретно-исторической действительности этот поэтический мир народной жизни лишен внутренней прочности, цельности; в нем «все перевернулось»; на него тоже наступает железный век. Но в данном художественном контексте, в данных переживаниях Левина этот поэтический мир фигурирует как образ идеала человеческого единения, истинной связи личного с общим, образ вселенского общего дела, без которого у человечества нет ни жизни, ни любви.

И вот Левин с особенной обидой и болью испытывает тоску отчуждения от настоящей жизни. Тоска разъединения — разъединения в главных сферах человеческой жиз-

ни — любви и труда — и слияние этих сфер в идеальном образе народной жизни — таковы «замки свода» в «Анне Карениной».

Левина охватывает пустота личного, оторванного от общего, тошная скука-тоска разорванного бытия, жизни только для себя, а значит, и не для себя.

Левин приходит к переломному моменту. От утверждения личного, отстаивавшегося им в споре с Кознышевым, он приходит к утверждению общего. Как видим, это не кознышевское абстрактное общее. Это общее, слитое с личным. Левин не отвергает предшествующий этап своего духовного развития, личное начало, а стремится сохранить и утвердить его в слиянии с новым — новым по ясности понимания и чувствования — началом общего.

«Левин часто любовался на эту жизнь, часто испытывал чувство зависти к людям, живущим этою жизнью, но нынче в первый раз, в особенности под впечатлением того, что он видел в отношениях Ивана Парменова к его молодой жене, Левину в первый раз ясно пришла мысль о том, что от него зависит переменить ту столь тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь».

Ему кажется такою презренной, низкой и вся его враждебность — по его положению — этой прекрасной общей жизни, и его мелочный спор с мужиками, и сам он противен себе, противно ему все его существо, живущее только для себя, только самим собою. И он начинает было уже мечтать о том, как он уйдет из клетки его искусственной, «личной»,— то есть эгоистической, замкнутой только в себе, жизни.

«Ну, так что же я сделаю? Как я сделаю это?» — сказал он себе, стараясь выразить для самого себя все то, что он передумал и перечувствовал в эту короткую ночь. Все, что он передумал и перечувствовал, разделялось на три отдельные хода мысли. Один — это было отречение от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования. Это отреченье доставляло ему наслажденье и было для него легко и просто. Другие мысли и представления касались той жизни, которою он желал жить теперь. Простоту, чистоту, законность этой жизни он ясно чувствовал и был убежден, что он найдет в ней то удовлетворение, успо-

коение и достоинство, отсутствие которых он так болезненно чувствовал. Но третий ряд мыслей вертелся на вопросе о том, как сделать этот переход от старой жизни к новой. И тут ничего ясного ему не представлялось. «Иметь жену? Иметь работу и необходимость работы? Оставить Покровское? Купить землю? Приписаться в общество? Жениться на крестьянке? Как же я сделаю это? — опять спрашивал он себя и не находил ответа.— Впрочем, я не спал всю ночь, и я не могу дать себе ясного отчета,— сказал он себе.— Я уясню после. Одно верно, что эта ночь решила мою судьбу. Все мои прежние мечты семейной жизни вздор, не то,— сказал он себе.— Все это гораздо проще и лучше...»

Автобиографичность для Толстого переживаний, раздумий, поисков его героя тут прозрачно видна. Это, разумеется, сам Толстой ищет путь «опрощения», окрестьянивания, ухода от постылой, только личной, раздробленной жизни. Но с присущей ему беспощадной, жестокой, правдивой трезвостью мысли Толстой уже в этом раздумье своего героя как будто заранее признает нежизненность, натянутость, неестественность своего собственного предстоящего «опростительского» исхода. Левину ясна и легкость разрыва со своей прежней эгоистической жизнью, и красота и единственная правильность трудовой, народной жизни,— неясно ему «только» одно: как практически осуществить переход от прежней жизни к новой. Он чувствует нечто искусственное в своих мечтаниях о переходе в крестьянскую жизнь и поэтому откладывает решение вопроса о том, как именно возможно для него слиться с единственно прекрасной общей жизнью...

И здесь происходит необычайное художественное событие. Логический ход мыслей Левина прерван, мысль ударилась о непреодолимый барьер и остановилась, пресеклась, «отложила» сама себя. Но эта мысль продолжает развиваться в некотором своеобразном эквиваленте. Как будто за Левина, вместо Левина, вместо логического хода его мысли, упершейся в неразрешимое препятствие, думают... облака. Мысль сама по себе, как непосредственно логическая мысль, остановила свое движение. Но облака движутся, и в них движется, развивается далее та же мысль, та же левинская мысль и в ее радости, и в ее грусти. Как это происходит?

Поразительна совершенная незаметность, художественная грация перехода от логического движения мысли Левина к движению этой же мысли, но в облаках, уже как будто само по себе, независимо от Левина. Левин вдруг замечает облака. И сразу же после прерванного, отложенного развития его мысли о том, как жить, как слиться с мировым единением, мы читаем:

«Как красиво! — подумал он»... Это относится одновременно и к тому образу мирового единения, который только что Левин увидел на земле, и к тому образу единения, который движется перед ним в облаках. «Как красиво! — подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков, остановившуюся над самою головой его на середине неба.— Как все прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и на нем ничего не было — только две белые полосы. Да, вот так-то незаметно переменились и мои взгляды на жизнь!»

А далее начинается уже нечто совсем иное.

«Он вышел из луга и пошел по большой дороге к деревне. Поднимался ветерок, и стало серо, мрачно. Наступила пасмурная минута, предшествующая обыкновенно рассвету, полной победе света над тьмой.

Пожимаясь от холода, Левин быстро шел, глядя на землю. «Это что? кто-то едет»,— подумал он, услыхав бубенцы, и поднял голову. В сорока шагах от него, ему навстречу, по той большой дороге-муравке, по которой он шел, ехала четверней карета с важами...

...Он не мог ошибиться. Только одни на свете были эти глаза. Только одно было на свете существо, способное сосредоточивать для него весь свет и смысл жизни. Это была она. Это была Кити. Он понял, что она ехала в Ергушово со станции железной дороги. И все то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, все вдруг исчезло. Он с отвращением вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке. Там только, в этой быстро удалявшейся и переехавшей на другую сторону дороги карете, там только была возможность разрешения столь мучительно тяготившей его в последнее время загадки его жизни...

Он взглянул на небо, надеясь найти там ту раковину, которою он любовался и которая олицетворяла для него

весь ход мыслей и чувств нынешней ночи. На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недосягаемой вышине, совершилась уже таинственная перемена. Не было и следа раковины, и был ровный, расстилавшийся по целой половине неба ковер все умельчающихся и умельчающихся барашков. Небо поголубело и просияло и с тою же нежностью, но и с тою же недосягаемостью отвечало на его вопрошающий взгляд.

«Нет,— сказал он себе,— как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю ее».

Прелестная перламутровая раковина, в которую соединились облака, знаменует красоту того всесветного единения, о котором мечтает Левин и слияние с которым, как ему показалось было, становится возможным для него. Перламутровая раковина, которую образовали, слившись, облака, олицетворяет для Левина, как говорит Толстой, весь ход его мысли, итог, к которому он приходит. Он отказывается от всего узколичного. Раковина означает перемену всех его взглядов на жизнь, торжество мирового общего.

Но... Но появилась Кити. И на небе уже не стало ничего, похожего на раковину, а вместо нее поплыли все умельчающиеся и умельчающиеся, разрозненные и все более разрознивающиеся, раздробляющиеся, отъединяющиеся мелкие облачка.

Кити как будто увезла с собою в своей карете перламутровую раковину, сняла ее с неба, погасила, раздробила, разъединила.

Кити, маленькая любимая Кити означает уход в свое, только в свое, в свою, только в свою семью, в свое, только в свое счастье.

Левин с отвращением вспоминает мечты о женитьбе на крестьянке, потому что теперь уже ясно понимает искусственность, неестественность такого исхода. Вся жизнь должна стать такой прекрасной перламутровой раковиной. А если этого нет, если жизнь так устроена, что в ней нет единения, а есть разъединение, разрозненность, раздробленность, то попытки устроить свою жизнь так, как если бы в жизни было единение, неизбежно будут неестественными, неправдивыми, фальшивыми.

Кити, любовь к ней — это уход от общего. Нельзя, конечно, говорить о какой бы то ни было «вине» Кити.

Разве она виновна в таком устройстве жизни, при котором любовь, семья оторваны от общего, от мировой любви, мировой семьи, о которой мечтает Левин!

Но, впрочем, взаимная любовь, семья еще предстоят Левину, это дело будущего. Появление Кити повлекло за собою отказ Левина от намерения «окрестьяниться». Но это появление все же не сняло, не зачеркнуло в душе Левина перламутровую раковину. Левин все же прав в том, что он стал иным, что переменились его взгляды на жизнь. Перламутровая раковина исчезла. Но она все же осталась жить в Левине. Мечта об общей жизни, общем счастье, общем деле, мировом согласии и единении, братской нежности людей друг к другу — эта мечта, став осознанной в эту ночь, прочно поселилась в душе Левина, она будет жить в нем властною жизнью и требовать от него ответа. Мысль об общем все же овладела Левиным. Его прежняя, как говорит Толстой, «личная» жизнь опротивела ему.

Левин окончательно расстается с тою радостью, которую приносило ему еще недавно его дело. Он уже не видит в нем своего мира, своего укрытия, поле своего действия. Он уже окончательно сознает свое хозяйство, держащееся на безличном труде не заинтересованных в этом хозяйстве работников, чуждым себе, так же как оно чуждо работникам. Его дело не может, по сути, быть для него сферой проявления *моего.* Левин целиком зависит от труда этих наемных работников. Дело не является своим, личным ни для работников, ни для «хозяина». Поэтому оно не является общим делом. Оно бесхозно.

«Ночь, проведенная Левиным на копне, не прошла для него даром: то хозяйство, которое он вел, опротивело ему и потеряло для него всякий интерес. Несмотря на превосходный урожай, никогда не было или, по крайней мере, никогда ему не казалось, чтобы было столько неудач и столько враждебных отношений между им и мужиками, как нынешний год, и причина неудач и этой враждебности была теперь совершенно понятна ему. Прелесть, которую он испытывал в самой работе, происшедшее вследствие того сближение с мужиками, зависть, которую он испытывал к ним, к их жизни, желание перейти в эту жизнь, которое в эту ночь было для него уже не мечтою, но намерением, подробности исполнения которого он обдумывал,— все это так изменило его взгляд

на заведенное у него хозяйство, что он не мог уже никак находить в нем прежнего интереса и не мог не видеть того неприятного отношения своего к работникам, которое было основой всего дела. Стада улучшенных коров, таких же, как Пава, вся удобренная, вспаханная плугами земля, девять равных полей, обсаженных лозинами, девяносто десятин глубоко запаханного навоза, рядовые сеялки и т. п.,— все это было прекрасно, если бы делалось только им самим или им с товарищами, людьми, сочувствующими ему. Но он ясно видел теперь (работа его над книгой о сельском хозяйстве, в котором главным элементом хозяйства должен был быть работник, много помогла ему в этом),— он ясно видел теперь, что то хозяйство, которое он вел, была только жестокая и упорная борьба между им и работниками, в которой на одной стороне, на его стороне, было постоянное напряженное стремление переделать все на считаемый лучшим образец, на другой же стороне — естественный порядок вещей. И в этой борьбе он видел, что при величайшем напряжении сил с его стороны и безо всякого усилия и даже намерения с другой достигалось только то, что хозяйство шло ни в чью, и совершенно напрасно портились прекрасные орудия, прекрасная скотина и земля... Уже давно Левин чувствовал недовольство своим отношением к хозяйству. Он видел, что лодка его течет, но он не находил и не искал течи, может быть, нарочно обманывая себя. Но теперь он не мог более себя обманывать. То хозяйство, которое он вел, стало ему не только не интересно, но отвратительно, и он не мог больше им заниматься».

В вариантах к роману еще прямее формулировались выводы, к которым приходит Левин, о хозяйствовании, основанном на труде работников, не заинтересованных в успехе дела, о деле, которое не является общим-личным для всех его участников. Левин приходит к мысли, что «такое дело, которое каждый день идет дурно, ...такое дело в самом себе дурно». Таким образом, он, в сущности, приходит к отрицанию всего общественного порядка, основывающегося на отчуждении труда и продуктов труда от работающих; он приходит к осуждению и отрицанию в корне общественного устройства, при котором дело стоит над людьми, не являясь непосредственно делом всех вместе и каждого в отдельности. Он при-

ходит к ясному пониманию, что работники в его хозяйстве и не могут «обдумывать» с точки зрения интересов всего дела то, что они делают, то есть, иными словами, они и не могут и не хотят проявлять какую бы то ни было настоящую инициативу, потому что они бесконечно далеки от представления о деле в общем его объеме, в общем его направлении и общих целях: дело не общее для них, потому что не личное. Дело — призрак, фантом, стоящий над всеми. Но этот фантом обладает весьма реальной материальной властью, давит на всех, являясь враждебным «самым справедливым интересам» работающих.

В приведенном отрывке ясно видно, как мысль Толстого вплотную подходит к теме отчуждения и к проблеме преодоления отчуждения. Все усилия Левина в его хозяйстве были бы прекрасны, если бы все делалось им самим вместе с его товарищами, так же, как он, непосредственно-лично, материально заинтересованными в успехе общего труда, то есть такими же хозяевами дела, как он сам,— вернее, как раз не такими, а истинными хозяевами дела, знающими, что все дело зависит от них самих, что они сами осуществляют то, что задумывают. Непосредственный работник должен быть центром всего трудового процесса — вот выводы, к которым приходит герой Толстого. Труд, по природе своей представляющий собою братское человеческое единение, в этом обществе не объединяет, а разъединяет людей. Что же можно сделать, что необходимо сделать для того, чтобы труд получил истинный человеческий стимул, вернул себе свою природу, стал человеческим единением? Решение этого вопроса есть и решение вопроса о возвращении любви ее истинной сущности, возведение ее в силу, правящую миром.

ПЕРЕВЕРНУТЬ ЖИЗНЬ

Для дальнейшего хода мысли Константина Левина имеют большое значение его встречи и разговоры с тремя лицами.

Левин, «передав все опостылевшее хозяйство приказчику», уезжает на охоту к Свияжскому. На половине до-

роги он останавливается кормить лошадей у богатого мужика. Хозяйство мужика процветает, и старик «горд своим благосостоянием, горд своими сыновьями, племянником, невестками, лошадьми, коровами и в особенности тем, что держится все это хозяйство. Из разговора со стариком Левин узнал, что он был и не прочь от нововведений». Многое из того, что Левин стремился осуществить в своем хозяйстве и наталкивался на невозможность из-за безразличия работников, в стариковом хозяйстве успешно осуществляется.

«А вот у нас, помещиков, все плохо идет с работниками,— сказал Левин...» Старик отвечает на это: «Где же с работниками вести дело?..— Раззор один».

В хозяйстве старика, правда, тоже прибегают к наемной рабочей силе, но лишь как к подсобной, хозяйство держится на принципе: «и своими управимся», как говорит старик. И Левин испытывает зависть к ладности, стройности, живости, темпу этого хозяйствования; все это так контрастирует с его, левинской, повседневной нудной борьбой с незаинтересованностью работников. Здесь же все члены семьи кровно, непосредственно заинтересованы в общем деле. Тут все они и работники и хозяева. Далекий от идеализации мужиков-богатеев, Левин, однако, глубоко заинтересовывается этим хозяйством. Оно для него живое подтверждение того, что только при сочетании личного интереса с общим, когда, как в этой семье, личный интерес является непосредственно общим интересом, труд может получить настоящий стимул, стать по-настоящему производительным. Знаменательно для семейной темы романа, являющейся одновременно и темой устройства всей жизни людей, что содружество людей в труде предстает перед Левиным, как и в картине, изображающей Ивана Парменова с его женой — в образе семьи. Человечество должно стать семьей! Жизнь должна стать увлекательной для всех, яркой, страстной.

Впечатление, которое «произвел на Левина этот крестьянский дом ... было так сильно, что Левин никак не мог отделаться от него. И всю дорогу от старика до Свияжского нет-нет и опять вспоминал об этом хозяйстве, как будто что-то в этом впечатлении требовало его особенного внимания».

В беседе, происходящей у Свияжского, представлены три позиции: две довольно определенные и третья, ле-

винская, отвергающая позиции собеседников, но не установившаяся, ищущая. Левина привлекает, хотя и односторонняя, только негативная, но реальная правда, которую он видит в резких, острых и безнадежных суждениях помещика-крепостника, страстного сельского хозяина, о непроизводительности наемного труда. Крепостник-помещик исходит из того, что «всякий прогресс совершается только властью... Возьмите реформы Петра, Екатерины, Александра. Возьмите европейскую историю... Мы, помещики, при крепостном праве вели свое хозяйство с усовершенствованиями; и сушилки, и веялки, и возка навоза, и все орудия — все мы вводили своею властью, и мужики сначала противились, а потом подражали нам. Теперь-с, при уничтожении крепостного права, у нас отняли власть, и хозяйство наше, то, где оно поднято на высокий уровень, должно опуститься к самому дикому, первобытному состоянию. Так я понимаю.

— Да почему же? Если оно рационально, то вы можете наймом вести его,— сказал Свияжский.

— Власти нет-с. Кем я его буду вести? Позвольте спросить.

«Вот она — рабочая сила, главный элемент хозяйства»,— подумал Левин.

— Рабочими.

— Рабочие не хотят работать хорошо и работать хорошими орудиями. Рабочий наш только одно знает — напиться, как свинья, пьяный и испортит все, что вы ему дадите... От этого и спустился весь уровень хозяйства. Земли заброшены, заросли полынями... и где производили миллион, производят сотни тысяч четвертей; общее богатство уменьшилось».

Левин полностью согласен с тем, что хозяйство повсеместно идет дурно. Но он не может согласиться с тем, что только при деспотической власти и принудительном характере труда хозяйство может идти успешно. Никак не может Левин согласиться и с тем, что мужик-работник работает плохо потому, что вообще никуда не годится. Левин хорошо понимает, что и пьянство, и порча дорогих орудий, и вся низкая производительность труда объясняются не тем, что русский работник плох,— Левин отлично знает, как прекрасно, самозабвенно может работать русский работник,— а отсутствием у наемного работника личного интереса в деле.

У либерального, «по-европейски» мыслящего Свияжского, приверженца нового, «свободного», то есть капиталистического, развития, тоже есть своя несомненная правда, когда, возражая крепостнику, он видит причину бед в том, что «мы не умеем вести хозяйство и что, напротив, то хозяйство, которое мы вели при крепостном праве, не то что слишком высоко, а слишком низко».

Итак, две позиции; первая: «нужна палка, а мы стали так либеральны, что заменили тысячелетнюю палку вдруг какими-то адвокатами и заключениями...»; вторая, «либеральная» позиция, представленная Свияжским, заключается в том, что формы трудовых взаимоотношений «готовы, придуманы», определены европейским (капиталистическим) развитием, можно и нужно совершенствовать их, но из этих форм никуда не выйдешь, наемный труд останется во веки веков.

В итоге своих впечатлений от процветающего хозяйства мужика, от бесед с помещиком-крепостником и Свияжским Левин приходит к выводу, «что то недовольство хозяйством, которое он испытывал, есть не исключительное его положение, а общее условие, в котором находится дело в России, что устройство какого-нибудь такого отношения рабочих, где бы они работали, как у мужика на половине дороги, есть не мечта, а задача, которую необходимо решить. И ему казалось, что эту задачу можно решить и должно попытаться это сделать». Левин раздумывает над тем, что должен был бы он сказать помещику-крепостнику в ответ на его суждения о том, что русский работник по своей натуре не желает работать как следует. «Представьте себе, должен бы я был сказать ему, что у вас хозяйство ведется, как у старика, что вы нашли средство заинтересовывать рабочих... в успехе хозяйства. Как это сделать — это вопрос подробностей, но несомненно, что это возможно».

Мысль эта привела Левина в сильное волнение. Он не спал половину ночи, обдумывая подробности для приведения мысли в исполнение. Он решил перевернуть все прежнее хозяйство».

Левин приходит к мысли об устройстве сельскохозяйственной артели на основах взаимной выгоды.

Так исходный тезис исканий Левина — стимул личного счастья как главный двигатель человеческих действий, соединившись затем с мечтою о «перламутровой ра-

ковине», о торжестве общего, теперь, в мысли об артели, в которой личный интерес должен уже в самом себе быть общим интересом, пройдя сложный и богатый путь развития, приобретает новое качество: оставаясь самим собою, то есть стремлением к личному счастью, личному интересу, он вместе с тем уже становится сам в себе стремлением к общему счастью, общему интересу.

Это — венец всех исканий Левина на путях конкретно-социального мышления, социальных решений. Это — апогей его духовного развития. Далее уже начинается другая полоса, в сущности, трагический крах Константина Левина в его попытке «перевернуть», изменить действительность по своей разумной воле. Размах его мечты заключался не более и не менее как в том, чтобы перевернуть жизнь человечества!

«Надо только упорно идти к своей цели, и я добьюсь своего,— думал Левин,— а работать и трудиться есть из-за чего. Это дело не мое личное, а тут вопрос об общем благе. Все хозяйство, главное — положение всего народа, совершенно должно измениться. Вместо бедности — общее богатство, довольство; вместо вражды — согласие и связь интересов. Одним словом, революция бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира». Левин мечтает о вселенской артели!

В разговорах с Агафьей Михайловной, с которой он привык делиться своими мыслями, Левин особенно настаивает, что артель, которую он решил учредить, не имеет ничего общего с филантропическими, жертвенными делами. Артель он устраивает, как он говорит, прежде всего для себя, из-за своего личного интереса. Ему нужны не наемные работники, интересующиеся только заработком, а товарищи, непосредственно заинтересованные в общем деле, поскольку вместе с успехом общего дела растет их материальное благосостояние. Левин подчеркивает именно интерес, расчет, выгоду — свою собственную и всех участников артели. Когда Агафья Михайловна говорит ему, что он очень о мужиках заботится, Левин отвечает:

«— Я не о них забочусь, а для себя делаю.

...— О своей душе, известное дело, пуще всего думать надо,— сказала она со вздохом...

— Я не про то говорю,— сказал он.— Я говорю, что

я для своей выгоды делаю. Мне выгоднее, если мужики лучше работают».

В вариантах к роману Левин в этом разговоре с Агафьей Михайловной еще более заострял мысль о взаимной выгоде. Ему противно быть хоть в чем-нибудь похожим на благодетеля, который сверху вниз «одаривает» своими благодеяниями благодарное ему стадо божье.

«— Ну вот я и хочу так устроить, чтобы ему была выгода работать хорошо.

— Если совесть есть, будет, а нет — ничего не сделает...

Левин и на это отвечал в том духе, что надо сделать так, чтобы расчет был каждому хорошо работать».

Левин отмежевывает свою идею от социализма и коммунизма. Конечно, Левину известен только утопический социализм и коммунизм. Но его отмежевание от идей социализма имеет и тот смысл, что он противопоставляет «бескровную революцию» революционному изменению общественного устройства. Он стремится отделить дорогую ему идею и от крепостнически-принудительного и от буржуазно-либерального (Свияжский) решений проблемы, и от христианского утопизма (христианская «совесть» как стимул труда), и от филантропии с ее дарением благ сверху «малым сим». Он стремится к подлинному, материально гарантированному равенству; но, однако, в полном противоречии с самим характером, со всею сущностью своих устремлений Левин неизбежно приходит и к утопизму, и к благодетельствованию сверху, смахивающему на филантропию: его проект нежизнен в данных условиях общества; этот проект выдвигается барином, а не исходит из требований самих мужиков.

Левин чувствует, что есть большая доля правоты у брата Николая Левина, который обвиняет Константина в том, что он хочет «балансировать между коммунизмом и определенными (то есть ныне существующими.— *В. Е.*) формами и что это едва ли было возможно». Больно задевает Левина упрек Николая в том, что Константин из-за оригинальничанья хочет показать, что он не просто эксплуатирует мужиков, а с идеей.

Артель Константина Левина терпит неизбежный крах. Изображение истории этого утопического «пред-

приятия» пронизано толстовской иронией. Исконное недоверие к любой барской затее, насмешливая уверенность мужиков в том, что их все равно не перехитришь, чисто словесное значение левинских артельных преобразований при фактической неизменности отношений — такова жестокая ирония действительности над мечтами Константина Левина. Реальная действительность со всей присущей ей убедительностью доказывает Левину невозможность общего дела в обществе разъединения.

По сути, уже тут, в конце третьей части романа, Левин прощается со своею мечтой об артели. Но он боится признаться себе в этом, потому что это признание означало бы для него такую же полную тьму жизни, которая обступила Анну в итоге краха ее любви. Тьма уже готова целиком охватить Левина. Так же, как и у Анны, в его душу входит всепоглощающая мысль о смерти, о бессмыслице жизни. Причинами мрачного состояния Левина являются также и болезнь брата Николая, близость его к смерти, и, конечно, незаживающая рана, нанесенная ему Кити.

«На третий день после отъезда брата и Левин уехал за границу. Встретившись на железной дороге (железная дорога! Она фатально появляется в романе Толстого в сопровождении мотива смерти.— *В. Е.*) с Щербацким, двоюродным братом Кити, Левин очень удивил его своею мрачностью». Левин говорит ему: «Я знаю, что скоро умру».

«Левин говорил то, что он истинно думал в это последнее время. Он во всем видел только смерть или приближение к ней. Но затеянное им дело тем более занимало его. Надо же было как-нибудь доживать жизнь, пока не пришла смерть. Темнота покрывала для него все; но именно вследствие этой темноты он чувствовал, что единственною руководительною нитью в этой темноте было его дело, и он из последних сил ухватился и держался за него».

Если нет в мире общего дела у людей, нет любовной связи между ними, я не хочу, я не могу жить! Вновь и вновь сливаются голоса героев романа — Анны и Левина.

Любовь, семья выводят Левина из обступившего его со всех сторон мрака жизни. Сцена объяснения Левина

и Кити в любви, когда он пишет мелком на карточном столе начальные буквы слов, обозначающих сложнейшие мысли, и она чутьем любви угадывает слова и все значение мыслей Левина, является апогеем любви, как понимает любовь Толстой. Любовь — высшее взаимное понимание, высшее согласие, высшее единение. «Убедиться можно только любовью»,— писал Толстой в варианте этой сцены.

Далее идут медовые месяцы, цветение любви. Любовь, как сама естественность, сама природа, сама правда, как бы дала Левину критерий для различения настоящего, жизненного от ненастоящего, нежизненного. А свою мечту об артели Левин молчаливо признал нежизненной: не потому, что ему представляется ложной идея, а потому, что, как он чувствует, идея не приложима к действительности.

Самой идее Левин пока еще остается верен. Но она уже не может владеть им с прежней страстью. Левин совсем не похож на отвлеченного мыслителя, и идея, которую нельзя претворить в действие, теряет для него захватывающий интерес. Его продолжает интересовать и тревожить общее положение любимого им сельского хозяйства в России, он пишет сочинение на эту тему, в котором проводит мысль о том, что быстрый рост промышленности в России развивается без соответствующего ему роста земледелия и что поэтому железные дороги и все, что связано с быстрыми темпами нового экономического развития, дает «ложный блеск». Но во всем, что делает теперь Левин, нет былого огня. Его собственное дело, как мы знаем, уже давно опостылело ему. А теперь и мечта об общем деле, об артели, после ее краха, и работа над его книгой, связанная с этой мечтой, не могут вдохновлять его. Происходит его разговор с Кити, исполненный особенно глубокого значения для всего содержания романа.

Левин сейчас счастлив только любовью. И вот, несмотря на всю силу этого счастья, уже входит в его жизнь недовольство только любовью. Он высказывает это Кити: он ничего не делает для людей, живет только для себя.

«Я счастлив, но недоволен собой...— сказал он».

Да, Левин уже чувствует недостаточность своего счастья. Он настаивает на том, что он плох.

«— Да чем же? — с тою же улыбкой продолжала Кити.— Разве ты... не делаешь для других? И твои хутора, и твое хозяйство, и твоя книга?..

— Нет, я чувствую, и особенно теперь: ты виновата,— сказал он, прижав ее руку,— что это не то. Я делаю это так, слегка. Если б я мог любить все это дело, как я люблю тебя... а то я последнее время делаю как заданный урок...»

Когда Левин говорит: Кити виновата в том, что он не занят общим делом, то это нельзя понимать в том смысле, что Кити отвлекла его от общего дела. Нет, крах «общего дела» произошел в жизни Левина независимо от Кити, до начавшегося их счастья. Кити «виновата» только в том смысле, что естественность, правда любви, любовь как настоящее с совершенною, окончательною ясностью обнаружила перед Левиным ненастоящее в его жизни, в том числе неестественность его проекта артели. Вот почему все, что делает теперь Левин вне своей непосредственно семейной, любовной жизни, он делает без страсти. Все это перестало быть для него личным делом, стало заданным уроком, выполняемым потому, что этим должно заниматься. Долг без личной страсти, «общее дело», выполняемое как заданный кем-то урок,— это и есть позиция Сергея Ивановича Кознышева. Но Левин не может занимать такую позицию. Она противоречит всему его существу, всему его характеру, всему его жизненному устремлению. Он не может мириться с тем, что общее дело не является личным. Вместе с тем он не может жить без общего дела.

В глубоко значительных словах Константина Левина: «Если б я мог любить все это дело, как я люблю тебя»,— выражена мечта Толстого: у каждого должно быть такое дело, которое он мог бы любить так же страстно и безраздельно, как любимую женщину.

Роман Толстого обозначил тот уровень достигнутого человечеством духовного развития и самоосознания, при котором человечество не может жить без общего дела, как оно не может жить без любви. Мысль о любви и мысль об общем деле сливаются в романе, как сливаются «голоса» Анны и Левина.

У Левина все более нарастает недовольство своим семейным счастьем. Этот мотив окрашивает сцену варки варенья на террасе дома Левина.

Варенье варится под авторитетным руководством княгини Щербацкой, по ее способу, отличному от способа Агафьи Михайловны. Агафья Михайловна оттеснена новой силой в доме Левина. Хозяйственные беседы собравшегося на террасе дамского общества о том, что прислуге нужно дарить не деньги, а материю на платье, священнодействие вокруг варенья — все дышит апофеозом семейной благоустроенности и глубочайшего прозаизма, полного погружения в устоявшееся, неподвижное, прочное и скучное — о, какое скучное! — благополучие этой, так хорошо обеспеченной, живущей только самою собою, прочной, в сущности, эгоистически замкнутой семьи. И Левин испытывает нечто вроде протеста против засилья в его доме «щербацкого элемента», вытесняющего левинское начало. В подтексте «щербацкий элемент» обозначает прозаическое, самоудовлетворенное, замкнутое в себе. Левин чувствует обиду за оттеснение Агафьи Михайловны. И хотя как будто дело относится только к разным способам варки варенья, обида Левина за оттеснение «щербацким элементом» Агафьи Михайловны глубока. Ведь Агафья Михайловна — это часть его прежнего мира, когда он мечтал о чем-то большом и широком, ведь с нею он делился своими философскими мыслями, своими мечтами об общечеловеческом счастье. И хотя Левин был одинок тогда и тосковал о Кити и тоже был не удовлетворен и недоволен собою, все же волны широкого, общего мира или тоски об этом мире ходили тогда в его душе. А сейчас? А сейчас только сладкие волны его, отдельной от мира, любви к молодой жене заполняют его душу, и, несмотря на счастье любви, все же сужается, может быть, мельчает, может быть, стареется эта душа. Сцена варки варенья заканчивается полной победой «щербацкого элемента»: Агафья Михайловна полностью капитулирует перед обаянием молодой хозяйки; между Агафьей Михайловной и Кити устанавливается окончательный мир. Это хорошо в «первом», непосредственно реальном плане действия, это укрепляет молодую семью, и Левин не может не быть доволен установившимся согласием. Но во внутреннем плане не означает ли это, что и Агафья Михайловна поглощается «щербацким элементом» и торжествует проза в жизни Левина — проза в лице обворожительной Кити!

Левин не может жить только счастьем любви, только

миром своей семьи. Он в буквальном смысле этих слов не может жить без чувства связи со всем миром: без того, что спустя десятилетие Чехов в «Скучной истории» назовет *общей идеей.*

«Всю эту весну он был не свой человек и пережил ужасные минуты.

«Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить. А знать я этого не могу, следовательно, нельзя жить,— говорил себе Левин...

...И, счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться».

Мы вновь и вновь встречаемся с внутренними сопоставлениями, перекличками между «кругом» Левина и «кругом» Анны. Анна несчастлива в любви, в семье и кончает самоубийством. Левин счастлив в любви, в семье и все же близок к самоубийству. Следовательно, решение, разгадка жизни человека не в счастье любви, не в счастье семьи самом по себе, а в счастье связи человека с мировым общим, когда счастье не раздроблено, с одной стороны, на свое и, с другой стороны, на «заданный урок» для «общего», а когда оно целостное счастье жизни для себя и уже тем самым жизни для всех. Но для этого нужно иное устройство жизни! А Левин, после краха своего проекта вселенской артели, отказывается от мечтаний о том, чтобы «перевернуть» всю жизнь.

ФИНАЛ, ПРОТИВОРЕЧАЩИЙ РОМАНУ

Левин спасается от самоубийства обращением к богу. Толстой смог спасти своего героя от смерти только ценою отказа от поисков выхода на путях конкретно-социального мышления,— спасти только мистифицированным религиозным исходом. Здесь сказались те кричащие противоречия в мировоззрении Толстого, которые раскрыты ленинским анализом. Метафизический исход, по сути, игнорирует, зачеркивает всю предшествующую духовную работу героя романа, всю диалектику его души и мысли — зачеркивает неожиданным евангельским «озарением». Этот

исход объективно означает не что иное, как примирение с данной действительностью. Это вступает в противоречие со всею бунтарскою сущностью «Анны Карениной» и с идеалом, выдвинутым в романе: идеалом гармонической связи личного и общего, с признанием важности реального жизненного интереса, личного счастья. Жить «для блага», «для других», а не для своих «нужд» — вот «правда Фоканыча», за которую ухватился Левин, в которой он нашел исход из своего отчаяния. Но мы помним слишком многое в романе, прямо и непримиримо противоречащее этому богоспасительному исходу,— хотя бы, например, слова маленькой правдивой Кити, почувствовавшей фальшь, противоестественность и даже, по сути, моральную недопустимость, ложь такой «жизни для других», которая одновременно не является жизнью для себя самой. Какая мне была нужда! — восклицает Кити в своей взволнованной искренней исповеди — расставании с идеалами Вареньки и мадам Шталь,— какая мне была нужда вмешиваться в жизнь чужого человека! Это вмешательство было неискренне, это было притворство, говорила Кити. Под словами искренней Кити скрывается толстовский подтекст, мысль о том, что не должно быть *чужих людей* на земле, все должны быть своими. У каждого и у всех должна быть именно нужда, то есть жизненная, личная необходимость в каждом человеке. И вот Левин отказывается от выношенного, выработанного всем ходом его мысли и чувства идеала личного-общего и переходит на позицию безличного, отвлеченного, мертвенного «общего».

«Божеский» исход, к которому приходит в финале герой, оставляет в существующей действительности все как есть. У Достоевского в «Преступлении и наказании» герой раздумывает: вечная Сонечка Мармеладова! Если следовать религиозному финалу романа Толстого, то можно было бы сказать: вечная Анна Каренина! В самом деле, разве не доказал нам Толстой, *как все это не могло быть иначе!* Всегда будет стремиться к счастью человек, всегда будет он желать примирения своих нужд, своих интересов с интересами всех. Но если свои нужды объявляются с елейным лицемерием чем-то неважным, то это и означает вечную трагедию Анны Карениной, как и вечную трагедию Константина Левина.

Однако ясен непрочный, временный характер и для Левина и для Толстого ложного, мистифицированного

примирительного исхода. В начале романа Левин говорит себе, что его удел — постоянное недовольство собой, непрерывные поиски новых и новых решений и исходов. И сам Толстой и его герой не могут примириться с примирительными решениями. И, конечно, если представить себе Левина за пределами романа, то это вновь и вновь неудовлетворенный, всегда ищущий человек, каким был и остался Толстой. Внутренняя непримиренность Левина со спасительным исходом улавливается уже и в следующих его размышлениях:

«Прежде... когда он старался сделать что-нибудь такое, что сделало бы добро для всех, для человечества, для России, для всей деревни, он замечал, что мысли об этом были приятны, но сама деятельность всегда бывала нескладная, не было полной уверенности в том, что дело необходимо нужно, и сама деятельность, казавшаяся сначала столь большою, все уменьшаясь, сходила на нет, теперь же, когда он после женитьбы стал более и более ограничиваться жизнью для себя, он, хотя *не испытывал более никакой радости при мысли о своей деятельности*, чувствовал уверенность, что дело его необходимо...

...Жить семье так, как привыкли жить отцы и деды, то есть в тех же условиях образования и в тех же воспитывать детей, было, несомненно, нужно...

...нанимать рабочих надо было как можно дешевле; но брать в кабалу их, не давая вперед деньги, дешевле, чем они стоят, не надо было, хотя это и было очень выгодно», и т. д. и т. п. (подчеркнуто мною.— *В. Е.*).

Итак, когда Левин работал для общего блага, это было приятно, но ничего путного из этой деятельности не получалось, она постепенно сводилась на нет; когда же Левин работал для своего собственного блага, то эта деятельность приносила плоды, но зато не приносила никакой радости. Снова речь идет о вещах очень большого значения.

Как значительно, как важно признание Левина самому себе в том, что деятельность только для себя, хотя и приносила плоды, не доставляла никакой радости! Деятельность без радости противоестественна. Человек не может примириться с нею.

Потерпев поражение в своих поисках такой деятельности, которая приносила бы ему радость, Левин под

влиянием внезапного «просветления» пытается найти радость в весьма простой концепции. Эта утешительная концепция сводится к тому, что он, Левин, уже живет по-божески, но только сам этого до сих пор не знал, а теперь будет это знать и, следовательно, будет жить еще лучше; он приходит к выводу, что «он жил хорошо, но думал дурно». В восторге от этого открытия,— какой надуманный, натянутый этот умилительный восторг, восторг от отчаяния! — Левин продолжает развивать свои мысли в этом направлении. Почему, размышляет он, жил он хорошо, по-божески? Ведь разумом он не мог прийти к мысли о том, что надо жить по-божески, не грабить, не лгать, не убивать. Нет, как и у миллионов людей, в его душу были вложены, всосаны с молоком матери высшие духовные истины о том, что жить надо для правды, для бога — вложены, конечно, богом,— иначе откуда бы им взяться? Значит, бог есть на свете и надо в него верить. Вот и все. Так Левин приходит к самому прозаическому выводу о том, что надо и продолжать жить, как он жил раньше, только с чувством бога. От этого чувства и будет у него радость, которой ему недостает в его деятельности для себя. Объективный смысл всего этого состоит в том, что надо жить для себя, прикрывая это обстоятельство «божеской» радостью. Все это и означает примирение с данной действительностью, как она есть.

Отвергнуть все устои этой действительности, проклясть ее и в финале фактически примириться с нею — таково поистине вопиющее противоречие Толстого.

Вскоре после «Анны Карениной» начался новый, переломный этап в духовном развитии Толстого, новый его бунт против современного ему общества, начались новые искания.

«ВОСКРЕСЕНИЕ»



НЕПОСРЕДСТВЕННО-СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН

«Воскресение» написано по-новому в сравнении с предшествовавшими романами Толстого. В «Воскресении» Толстой стремится охватить весь современный ему социальный порядок, понять все пружины общественного устройства.

Автор «Воскресения» занят прежде и более всего социальными отношениями в их прямо выражаемой сущности, «голой сути». Если в предшествовавших романах общее лишь в конечном итоге, в сложном опосредовании вытекало из индивидуального, то в «Воскресении» художественный интерес сосредоточен прямо на жизни общества, жизни народа.

Это влечет за собою множество особенностей, которые и определяют новое художественное качество произведения.

Все индивидуальное здесь предстает уже в самом себе обобщенным, как разновидность социального. Поток художественной мысли движется и от частного к общему и от общего к частному. В характеристиках персонажей художника в каждом случае занимает то или другое социальное отношение, знаменуемое этим персонажем, и он прямо шагает к интересующему его социальному отношению или от интересующего его социального отношения идет к индивидуальному облику персонажа. Это особенно относится к характеристикам верхов, высших государственных чиновников, где роман граничит уже с социальным памфлетом. Здесь индивидуальное непосредственно

сливается с социальным: таковы характеристики Топорова (чьим прототипом явился К. Победоносцев), министра Чарского, председателя и членов суда, сенаторов и др. В характеристиках сенаторов Толстой, со свойственной ему любовью к классификациям (черта некоторого педантизма, отмечаемая Толстым у Нехлюдова, была присуща и мышлению самого Толстого,— разумеется, лишь как одна из миллионных частичек в структуре этого мышления),— даже дает прямую социальную классификацию, подразделяя сенаторов на три типа: ученый-юрист, юрист-практик, петербургский чиновник. Эта классификация вложена в уста адвоката Фанарина, ловкача и пройдохи, но знающего дело и людей. Несомненно, что это подразделение принадлежит самому Толстому: персонажи ведут себя в полном соответствии со своей принадлежностью к одной из трех категорий.

Все персонажи романа, принадлежащие к «верхам», выступают прямыми носителями той или другой социальной функции, представляют ту или иную часть государственной и общественной машины угнетения. Все их личные, биографические обстоятельства существуют для прямого выражения авторской социальной идеи. Например, особенности личной жизни благодушного женолюбивого председателя суда, который то и дело посматривает на часы, стремясь как можно скорее закончить рассмотрение дела Масловой, так как спешит на любовное свидание, или ссора строгого члена суда со своей супругой, заявившей ему, чтобы он не рассчитывал на домашний обед, что привело его в еще более строгое, чем обычно, настроение,— все подобные детали существуют не столько для обрисовки характеров персонажей, лишь частично, попутно выполняя и эту функцию (с точки зрения обрисовки характеров эти детали следовало бы признать слишком односторонними), сколько для явно «служебной» цели выражения мысли о том, что формально-логические судебные оценки поступков, приговоры, оторванные от живой человечности, зависят от тысяч и тысяч случайностей. Так, торопившийся председатель суда упустил в своей речи к присяжным предупредить о важном процессуальном обстоятельстве, и присяжные вынесли юридически нелепый приговор. А «строгий член суда», пребывая в своем сугубо строгом расположении духа, на вопрос председателя, не следует ли, пользуясь правом, предоставленным

суду, отменить необоснованное решение присяжных, ответил отказом. Таким образом, индивидуальные детали и обстоятельства личной жизни председателя и «строгого члена суда» служат не столько полноте воплощения индивидуальных характеров этих судейских чиновников, сколько воплощению мысли автора о случайности судебных приговоров, решающих жизнь человека. Необычайно живо представлены характеры чиновников, но они взяты лишь в одном ракурсе.

В «Воскресении» нет таких деталей, которые можно назвать косвенными, отдаленными, непрямыми,— то есть деталей, которые лишь в конечном итоге, в многослойности, сложности, незаметности переходов, опосредований так или иначе указывают на глубинные свойства этого характера, этих обстоятельств, на значение этих свойств для развития идейных мотивов произведения.

Читая «Войну и мир», можем ли мы сразу разобраться в том, имеет или не имеет какое-нибудь значение для понимания характера персонажа и каких-либо содержательных мотивов произведения, например, такая деталь, как слишком короткая верхняя губка маленькой княгини, часто поднимающаяся и опускающаяся, обнажая зубки? Можно ответить: как же, хищный маленький пушистый зверек. Но разве хищничество развивается в характере маленькой княгини? Вот когда ее похоронили, то стало заметно поразительное сходство выражения ее лица с выражением лица мраморного ангела на ее могиле: — Я вас всех так любила, а вы вот что со мной сделали... Маленький хищник или ангел? Или не то и не другое? Или и то и другое? Во всяком случае, тут какая-то высшая художественная математика, хотя характер маленькой княгини вовсе не сложен.

А имеет ли какое-либо внутреннее содержательное значение постоянное присловье дядюшки: «чистое дело марш»? Оно непосредственно разъяснялось в вариантах к роману, где дядюшка фигурировал в бородинских главах, был прямым участником «чистого дела». В окончательном тексте это не сохранилось, а присловье есть. Конечно, оно и без прямого разъяснения является одной из бесконечно малых, но вполне реальных составных частиц общего художественного целого. Но вряд ли эту деталь можно назвать прямой, непосредственной. Дядюшкино любимое присловье — «чистое дело марш» — расшифро-

вывается в своей содержательной поэтической сущности лишь в сплетении со всем тем коренным складом особенной, национальной и народной русской жизни, который выражен в облике, душевном строе, во всем складе жизни дядюшки и который так верно почувствовала Наташа, «русская душою», выразив все это в своей пляске. За особенный, неповторимый лад русской души, русской жизни, за самое право на него против чуждого высокомерного иноземца-завоевателя и пошло потом историческое общенародное «чистое дело». (В предшествовавших редакциях романа дядюшка был связан с ополченцами — теми ополченцами, которые надели чистые белые рубахи, идя в свой бородинский «марш».) Так крохотная частичка, это присловье проникает к первоисточникам, к самой поэтической сути всей эпопеи, становится неотделимой от всего содержания в целом.

А узкий носок сапога Александра Первого, не понятый Тургеневым? Как много *поднял* Толстой на этом узком носке!

А «зачем» в часы томления Наташи по любви она застает беседу гувернанток между собою о ценах на продукты в разных городах? Что значит Наташин «остров Мадагаскар»? Он, кажется, не так далек по своему поэтическому значению от карты Африки в «Дяде Ване», которая так потрясла Горького. В подобных толстовских деталях предвосхищается чеховская поэтика, чеховский широкий многозначный лирический подтекст. А «зачем» Алексей Александрович Каренин делает странные произвольные ударения на словах? Эта иррациональность может представиться неоправданной, противоречащей самой сущности Алексея Александровича с его стремлением к систематическому логическому порядку во всем, и прежде всего в своей письменной и устной речи. Может быть, этою произвольностью он бессознательно компенсирует несвободу, нежизненность своего догматического рационализма? Во всяком случае, это тоже никак не прямая, а «косвенная» деталь. В «Войне и мире» и «Анне Карениной» детали не ведут так прямо к идее произведения и к социальной сущности персонажей, как в «Воскресении», где все детали выполняют очевидную работу для авторской идеи, отнюдь при этом не теряя высокой художественности.

С этими особенностями «Воскресения» связана и особая прямота всего повествования. Оценки людей, поступ-

ков, ситуаций очень часто даются в прямой повествовательной речи, тогда как в предшествующих романах эти оценки вытекали из взаимоотношений персонажей, их впечатлений, мыслей друг о друге и об обстоятельствах и поэтому не всегда являлись окончательными, часто оспаривались ходом повествования.

Толстой как будто поставил в «Воскресении» своей задачей поиздеваться над всеми канонами, над всеми табу испытанной строгой художественности, требующими: чтобы в истинно поэтическом произведении ни в коем случае не был заметен авторский указующий перст; чтобы не было, упаси бог, никакой служебности, то есть чтобы не было таких деталей и ситуаций, которые, не скрываясь, без обиняков служат той или другой мысли: нельзя, антихудожественно писать à thèse, сие есть иллюстративность; не должно быть, не к ночи будь помянута, открытой тенденциозности; нельзя допускать обнажения социальной проблематики, так как непристойнее этого ничего и быть не может: таковое обнажение представляет собою социологический схематизм; человек сложен, и психологический анализ должен быть непременно углубленно-сложным; не должно быть морализирования; автор не должен утверждать свои идеи наивно от себя самого.

В «Воскресении», как нарочно, целою толпой появляются нарушители всех этих правил эстетического ОРУДа. Прежде всего поднимается тот самый запрещенный указующий перст и начинает непринужденно двигаться во все стороны, указывая нам, что хорошо и что плохо. Перст начинает свои действия с первых же слов романа, и так как ему вовсе не свойственно хитрить, то он и не делает вида, что картина весны в городе, которою открывается роман, есть только пейзаж: нет, мы сразу видим, что это пейзаж-суд над общественным строем. Этот общественный строй враждебен самому святому, самому простому и самому прекрасному — весне. Это пейзаж-утверждение такой жизни людей на земле, когда весна и будет царить во всех человеческих отношениях. Ведь как ни старались люди убить весну,— весна все же оставалась весною даже и в городе. Сама поэтическая идея романа — *воскресение* каждого отдельного человека и всего человечества — воскресение, разумеется, по-толстовски, в духе любви ко всем, но тем самым одновременно и в реальной социаль-

ной действительности,— эта идея воскресения сливалась в сознании Толстого с образом весны.

Указующий перст, следовательно, сразу же указывает на идею произведения. Он и далее на протяжении всего развития романа беззастенчиво обнажает тенденцию. Тенденция, хотя и возникает из объективной логики образов, вместе с тем высказывается и подчеркивается повествователем. Все составные элементы произведения без смущения несут открытую службу идее. Психологический анализ, хотя и глубок, все же не слишком сложен; «диалектика души» является одновременно и непосредственно диалектикой социальных отношений (хотя Толстой и стремится свести эти отношения к «духу», к «боженьке»).

И вот оказывается, что все это бурное художествонарушительство не только не вредит художественности, а, напротив, само-то и является высокохудожественным. Оказывается, что существует особая красота открытого обнажения художественной мысли наряду с красотой выявления этой мысли в сложных эстетических, психологических опосредованиях.

Много было препятствий для нового подъема художественной энергии у Толстого в это время.

Он работал над «Воскресением» в тот свой период, когда ему совестно было писать *художественное*, употребляя его выражение. *Художественное* ему казалось ложью, барской прихотью, даже грехом уже по одной той причине, что оно — вымысел, странное и бездельное занятие, тогда как жизнь людей страшна, безбожна, бесчеловечна, когда она постыдно нищая и голодная для большинства и когда надо прямо, без всяких образных затей, говорить людям правду о том, как ужасна жизнь, и о том, как воскресить жизнь. Вымыслы искусства лишь отвлекают, подобно вину и табаку, от единственно важного, для чего человек «послан» на землю,— от заботы о действительной жизни, о том, как сделать ее любовной, как ее преобразовать по законам любви и согласия. Вот характерная запись Толстого в дневнике 18 июля 1893 года: «...форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (52, *93*).

Кстати сказать, за эту запись, как и за все подобные мысли Толстого рассматриваемого нами периода, кажется, могут ухватиться сторонники современного направле-

ния так называемого «антиромана». Но если бы они захотели опереться на Толстого, то они упустили бы из виду маленькую деталь: Толстой как раз в это время пишет роман. И его слова о том, что форма романа не вечна, следует, видимо, понимать в том смысле, что кончается определенная форма и следует искать новую форму,— такую, которая позволяла бы то, что хочешь сказать, сказать прямо, без обычных, принятых поэтических опосредований между жизнью и читателем, жизнью и искусством. С этим и связана новая, прямая поэтика Толстого в «Воскресении». С этим же, несомненно, связан и документализм романа. Толстой заимствует из реальной действительности изображаемые им случаи смерти арестантов от солнечного удара и дает в сноске фактическую справку: «В начале 80-х годов пять человек арестантов умерло в один день от солнечного удара, в то время как их переводили из Бутырского замка на вокзал Нижегородской железной дороги». Точно так же при изображении того случая, когда конвойный офицер потребовал, чтобы были надеты наручники на вдовца, шедшего в ссылку и всю дорогу несшего на руках девочку, оставленную ему умершей на пути от тифа женой,— Толстой дает документальную сноску: «Факт, описанный в книге Д. А. Линева: «По этапу». Так же соответствует действительности история сектантов и отношения к их делу Топорова-Победоносцева и т. д.

Нежелание писать «художественное» создавало сильное торможение творчеству, к тому же и возраст писателя был «тормозящий»: Толстой работал над «Воскресением» будучи стариком, шедшим к своему семидесятилетию.

Между тем «Воскресение» — молодое произведение, упругое, свободное создание толстовского художественного гения. С творческой страстью и такою пластичностью, которая движется непрерывной сплошной лентой, «Воскресение» все проникнуто чувством первооткрытия новых материков жизни, новых идей, новой художественности. Это — наиболее динамичный из романов Толстого. Быть может, всему этому и способствует сосредоточение всего изображения на непосредственно объективных, видимых, зримых сторонах жизни: того психологического подтекста, который доходил в своей сложности до глубин подсознания, с вещими снами в «Войне и мире» и «Анне

Карениной», здесь не существует. Весь художественный воздух «Воскресения» отличается особенной ясностью.

«Воскресение» доказывает неисчерпаемость методов, форм, средств, способов искусства, их обратимость, изменяемость их качества, значения в зависимости от общего устремления и общей связи, готовность к переходу противоположностей друг в друга, всегдашнее стремление искусства смеяться над своими собственными нормами и канонами.

Открытая тенденциозность «Воскресения» стала качеством новой художественности, составной частью образа. Размышление повествователя развивается не отдельно от данного изображаемого явления, а включено в это явление: самое размышление как бы становится этим явлением, оно становится тою частью образа, которая усиливает и заостряет образ.

Толстой, видимо, потому и решился оторваться для «Воскресения» от своих философско-публицистических трудов, что почувствовал возможность и в *художественном* прямо высказывать то, что он хочет сказать. В том самом году (1889), в котором Толстой начал работу над «Воскресением», в его дневнике появилась запись: «Надо, надо (писать.— *В. Е.*) и роман, т. е. высказывать свои мысли, отдаваясь течению жизни» (50, *35*). Это, в сущности, представляет собою эстетическую формулу «Воскресения»: сочетание прямого субъективного размышления со свободным объективным эпическим движением образов. В переписке Толстого этого периода есть и выражение: «социальный роман».

Показав адогматизм, богатство, неожиданность искусства, «Воскресение» с такою же силою показало и источник этого богатства. Оно показало, что даже и в том случае, когда художественный интерес сосредоточен не столько на внутренней жизни человека, сколько на общей социальной проблематике, искусство остается искусством только при том условии, что оно верно себе, своей природе, своей сущности. А сущность эта: *страсть к человеку*, к его неповторимости (даже и тогда, когда искусство выражает тему обесчеловечения, обезличения человека, плачет или смеется над этим, оно утверждает единственность человеческой личности, хотя бы как утерянную ценность). Героиня «Воскресения», растоптанная всею обрушившеюся на нее действительностью, кажется, ставшая

уже мертвой,— все же *эта, только эта* личность. Когда Нехлюдов, неожиданно увидев в зале суда давно забытую им Маслову, вглядывается в нее, то «в его представлении происходило то обычное явление, что давно не виденное лицо любимого человека, сначала поразив теми внешними переменами, которые произошли за время отсутствия, понемногу делается совершенно таким же, каким оно было за много лет тому назад, исчезают все происшедшие перемены, и перед духовными очами выступает только то главное выражение исключительной, неповторяемой духовной личности».

Так и в своем *социальном романе* Толстой утверждает исключительность, своеобразие личности каждого человека. В этом утверждении — демократичность искусства. Духовная и физическая неповторимость человеческой личности сливаются для Толстого в единое целое: ему принадлежит много открытий в сфере таинственной связи внутреннего — и внешнего, духовного, душевного — и физического в человеке. Духовная личность Катюши Масловой излучается из всего ее облика. И все в романе освещено таинственным взглядом слегка косящих, черных, как мокрая смородина, глаз Катюши. Выражение, которое порою приобретает ее косящий взгляд, потому и таинственное, что он засматривает куда-то в сторону от всей этой, реально данной, ложной, безобразной жизни, совершенно чуждой человеческой личности Катюши,— куда-то в далекую, может быть, невозможную жизнь: жизнь, в которой властвует любовь. В этом взгляде проступает сама сущность духовной личности Катюши. А сущность эта: любовь. Любовь к Нехлюдову, которая всегда, скрыто от нее самой, жила в ней. Любовь к людям. Вот почему полно такой острой и скорбной и многозначной иронии то, что в публичном доме Катюше дали новое имя: Любовь. И на суде, в ответ на вопрос председателя о ее имени, она, забывшись, называет себя: Любовь. Противоречие между человеком и убивающей его действительностью — эту общую тему мирового искусства, развиваемую с такою остротою в «Воскресении»,— мы и не могли бы почувствовать, если бы центром произведения не была единственная личность с чертами, присущими только ей. Социальное не может «состояться» без индивидуального, личного. И это особое, свойственное только Катюше, «выражение готовности», так знакомое Нехлюдову, означаю-

щее доверчивость, отклик, наивность, незащищенность, усиливает тему надругательства над личностью. Катюша Маслова, с которой мы знакомы и в апогее ее чистоты, девичества, безоглядной готовности к радости жизни, к любви,— ставшая проституткой; Катюша Маслова — и совершенно не понятная ей в своей отчужденной, равнодушной жестокости машина палаческой государственности, стремящаяся раздавить ее; Катюша Маслова — и вся эта, погубившая ее, действительность — это противоречие, образующее основу романа, приобретает особенную художественную силу именно благодаря тому, что все, изображаемое в «Воскресении», окрашено образом героини. Все ситуации и обстоятельства романа, как бы они порою ни были далеки от Катюши, неразрывно связаны с нею. И если говорить о «подтексте», то он как раз и представляет собою эту, часто невидимую, глубокую, внутреннюю связь всего, что изображается, с Катюшей. Образ Катюши Масловой — критерий оценки всего изображаемого. Катюша Маслова и ее судьба — внутренняя тема всего, что происходит в романе. Все мысли и переживания Нехлюдова, весь рост его личности связан с живой человеческой судьбой Катюши Масловой.

ГЛАВНОЕ СРЕДСТВО СВЯЗИ — ПРОТИВОРЕЧИЕ

В «Воскресении» с особенной остротой проявилось своеобразие художественного метода Толстого: мышление противоположностями, противопоставлениями, антитетичность, ви́дение действительности в противоречиях. В романе, кажется, нет таких деталей и ситуаций, которые не сталкивались бы с прямо противопоставленными им деталями и ситуациями. Здесь все обстоятельства и подробности являются ситуациями-антагонистами, деталями-антагонистами.

Уже начало романа отмечено этим своеобразием. Утро Катюши Масловой — утро в тюрьме с ее удручающим тифозным воздухом, пропитанным запахом испражнений, дегтя и гнили — сопоставляется с утром Дмитрия Ивановича Нехлюдова.

Нехлюдов, «спустив с кровати гладкие белые ноги, нашел туфли, накинул на полные плечи шелковый халат

и, быстро и тяжело ступая, пошел в соседнюю со спальней уборную, всю пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколона, фиксатуаров, духов. Там он вычистил особенным порошком пломбированные во многих местах зубы, выполоскал их душистым полосканьем, потом стал со всех сторон мыться и вытираться разными полотенцами. Вымыв душистым мылом руки, старательно вычистив щетками отпущенные ногти и обмыв у большого мраморного умывальника себе лицо и толстую шею, он пошел еще в третью комнату у спальни, где приготовлен был душ...

...Все вещи, которые он употреблял,— принадлежности туалета: белье, одежда, обувь, галстуки, булавки, запонки,— были самого первого, дорогого сорта, незаметные, простые, прочные и ценные».

В столовой на столе, «покрытом тонкой крахмаленной скатертью с большими вензелями, стояли: серебряный кофейник с пахучим кофе, такая же сахарница, сливочник с кипячеными сливками и корзина со свежим калачом, сухариками и бисквитами».

Казалось бы, перед нами очень подробное описание. Сразу же возникает вопрос: можно ли, собственно, назвать его художественным? Можно ли считать художественными все эти, столь обстоятельно перечисляемые детали?

Вспомним описания вещей гоголевских персонажей, например, вещей Павла Ивановича Чичикова, знаменитого ларца со всем его внутренним устройством — сама душа героя. Вспомним умывание и одевание Павла Ивановича, «искусственные запахи» и все прочее. Или вещи Собакевича, каждая из которых убежденно провозглашает: я — Собакевич; обстановку Плюшкина, где тоже каждая деталь — Плюшкин. Вспомним обстановку Обломова. Вспомним дом Ростовых или дом старика Болконского, где все дышит Ростовыми, Болконскими. Письменный стол Алексея Александровича Каренина каждою принадлежностью говорит, что хозяин всех этих вещей — Каренин. Во всех этих описаниях вещи индивидуально-характерны.

Совсем не то в описании утреннего туалета и обстановки Нехлюдова. Здесь все безлично, ничто не окрашено личностью хозяина. Да и самые вещи не изображаются, а лишь называются. Может ли простое упоминание физи-

ческих действий (пошел, умылся), простое называние предметов быть художественным? Упоминание вещей, употребляемых Нехлюдовым, настолько безлично, что если бы к названиям (фиксатуар, духи, щетки, галстуки, запонки, кофейник, сахарница и пр.) добавить торговую цену этих вещей, то перед нами был бы прейскурант. Инвентаризация более индивидуальна, чем это описание, в инвентарных записях указываются некоторые приметы вещей.

Если рассматривать это описание само по себе, то его, видимо, придется признать нехудожественным. Кстати сказать, один только этот пример как нельзя более ясно говорит о полнейшей бессмыслице формалистических или структуралистских рассмотрений текстов художественных произведений «самих по себе», в отрыве от художественного целого, от композиции, от художественной идеи. Впрочем, формалистическое и структуралистское изучение произведений вообще не знает категории художественности: так можно было бы изучать структуру почвы в отрыве от самой почвы.

Мы встречаемся с одной из особенностей «Воскресения»: безличность многих деталей при описании барского мира. Так и тут перед нами не вещи этого барина, а барские вещи вообще. Тут перед нами не этот барин, а барин вообще. Но ведь каноны художественности реалистического романа требуют индивидуализации, конкретизации.

И вот перед нами парадоксальное обстоятельство. Чем безличнее описание, тем оно художественнее. Как это происходит?

Описание утра и обстановки Нехлюдова не имеет значения само по себе. Оно обретает полноценное художественное значение лишь в сопоставлении с утренним вставанием и обстановкой в тюремной камере, где находится в заключении Катюша Маслова. В разительности этого контраста вдруг волшебно оживают все доселе мертвые вещи и предметы обстановки Нехлюдова. Они становятся деталями-оценками. И каждая из них если не говорит: я — Нехлюдов,— то каждая становится выражением отрицания, осуждения несправедливости, неравенства, презрения ко всему строю барской жизни. И в *этом* поэтическом контексте любая запонка как будто становится индивидуальной, все обретает голос и начинает говорить.

Точно так же никакого значения сами по себе не имеют такие обстоятельства, как то, что Нехлюдов после утомительного заседания суда приехал в хорошей пролетке в дом Корчагиных и что «старик Корчагин потребовал, чтобы он, если уже не пьет водку, то все-таки закусил бы у стола, на котором были омары, сыры, селедки. Нехлюдов не ожидал того, что он так голоден, но, начавши есть хлеб с сыром, не мог остановиться и жадно ел». В самом деле, какой художественный интерес может представить стол с омарами или то, что Нехлюдов ел с большим аппетитом? Перед нами не державинские, не раблезианские, не гоголевские описания пиров, яств, богатырских трапез и могучих аппетитов, а также и не толстовское описание обеда Константина Левина и Стивы Облонского в ресторане. В тех описаниях все само по себе сочится поэзией, каплями стекающей с каждой сочной подробности. Для Стивы обед был выражением его индивидуальности, его стихии, смысла его жизни и поэтому радостное называние блюд,— татарином-официантом по-французски, а Стивой по-русски,— было пиршеством уже самих названий, дважды просмакованных на двух языках; это не просто названия, это жизнеутверждающий гимн Стивы. А тут Нехлюдов жадно, но скучно, не замечая, прожевывает скучный бутерброд с сыром. Все эти омары, икра, селедки на закусочном столе сухи, бессочны, подобны бутафории.

Но и они оживают от прикосновения волшебного жезла искусства! Это происходит от сопоставления с обедом Масловой.

Тут еще художественно действует и синхронность. Само время движется в романе не само по себе. Это всегда — сопоставляемое время. Часы после заседания суда у Нехлюдова (проезд в удобной пролетке, обед у Корчагиных) сопоставляются с этими же часами у Масловой.

«Маслова вернулась домой (кстати, почему Толстой тут применил уютное слово «домой»? Горестная ирония? Общая бездомность Масловой, как и всех обездоленных, обездомленных людей? Или имеются в виду дружественные, человеческие отношения, установившиеся у Масловой с ее товарками по камере, которые так сердечно, по-домашнему участливо встречают ее, и контраст этого тепла с безлично-холодной враждебностью всей обстановки суда, контраст, который тронул Маслову до слез? — *В. Е.*),

в свою камеру только в 6 часов вечера, усталая и больная ногами после пройденных без привычки пятнадцати верст по камню, убитая неожиданно строгим приговором, сверх того, голодная.

Когда еще во время одного перерыва сторожа закусывали подле нее хлебом и крутыми яйцами, у нее рот наполнился слюной, и она почувствовала, что голодна, но попросить у них она считала для себя унизительным. Когда же после этого прошло еще три часа, ей уже перестало хотеться есть, и она чувствовала только слабость».

В камере Маслова пьет водку, угощая ею соседок по нарам, и закусывает калачом, делясь им с мальчиком, живущим в камере вместе со своей матерью. Если бы не деньги, переданные сторожем от содержательницы публичного дома, и не доброта конвойного-чувашина, купившего по просьбе Масловой два калача, не было бы этого обеда.

Нехлюдов не пьет водку за обедом. А Маслова выпила. Ей по-особенному горька и сладка сегодня эта ее спасительная водка. Меняется самое представление о водке в зависимости от того, в корчагинском ли она доме или в тюрьме. Так же меняется сама сущность хлеба в зависимости от того, кто ест его: Нехлюдов у закусочного стола или Маслова на тюремных нарах. А говорят, что вино всегда вино и хлеб всегда хлеб.

В вариантах к роману даже и «пломбированные во многих местах зубы» Нехлюдова тоже не оставались нейтральными, не существовали сами по себе. При одном из первых свиданий Нехлюдова с Масловой в тюрьме Маслова просила его помочь ей вставить зуб, возможно, выбитый кем-либо из посетителей публичного дома. Толстой затем отказался от этой детали, но, видимо, забыл «убрать» пломбированные зубы Нехлюдова. Оставшись в окончательном тексте, эти пломбированные зубы теперь для читателя, исследующего роман и изучающего варианты, играют роль обнажения внутреннего устройства: подчеркивается ненужность детали без антитезы, возможность художественного существования любой детали в этом романе только как контрастного существования.

В «Воскресении» сходства обостряют противопоставление. Оба героя, Нехлюдов и Маслова, сильно проголодались. Оба очень утомлены длинным и для обоих наполненным исключительными переживаниями заседанием

суда. Оба ошеломлены неожиданно строгим приговором. Все — *одно и то же*, и все — контрастно.

В контрастном сопоставлении деталей и ситуаций, относящихся к Нехлюдову, с деталями и ситуациями, относящимися к Масловой, становится ясным, что те и другие детали и ситуации, все вместе, являются материалами обвинения Нехлюдова и защиты Масловой. Как и в «Братьях Карамазовых», одновременно происходят два суда: суд официальный и суд истинный, человеческий. Все детали, относящиеся к утру Нехлюдова и к утру Масловой,— не что иное, как улики против Нехлюдова. И белые гладкие ноги Дмитрия Ивановича обнажены перед всем миром, они видны всем, как постыдная улика всей гладкой, белой, отъевшейся, ухоженной жизни, которая потому только может быть уютной и приятной, что неуютна и неприятна жизнь других.

В «Воскресении» очень тщательно, скрупулезно и даже, можно сказать, педантично соблюдается параллелизм всех противопоставлений. Толстой очень серьезно озабочен тем, чтобы все составные частицы в противопоставляемых ситуациях, вплоть до мельчайших, перекликались между собою, контрастно соответствовали друг другу. Предстает одна и та же структура фактов, действий, предметов на двух полюсах, в полярно противоположных значениях. Синхронность развертывания контрастных ситуаций обостряет силу противопоставления.

Приемы автора «Воскресения» удивляют своею простотой.

В кинокритике издавна принято смеяться над текстом титра: «А между тем...» Этот титр означает наивно-аляповатую попытку соединить действия, происходящие на противопоставляемых полюсах фильма. После этого титра обстановка резко меняется, действие переносится в совершенно иную, противоположную плоскость.

Толстой как будто решил посмеяться и над подобными насмешками — насмешками над примитивизмом такого рода средств сюжетной связи. Он сам то и дело дает нечто вроде таких титров. И если он не пишет: — А между тем...— то он пишет: — В то время, когда...

«В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила с своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил

ее, лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папироску».

В то время, когда — эти слова оказываются формулой главного приема повествования в «Воскресении». А ведь этот прием давно высмеян как сугубо антихудожественный. Он и в самом деле является антихудожественным в тех случаях, когда (как это обычно и бывает) он свидетельствует о бедности художественной мысли, прерывающей свой собственный ход и ищущей связи вне своего внутреннего самостоятельного развития, прибегающей к средствам связи извне, к внешней, посторонней помощи. Художественная мысль «Воскресения» не прерывает самое себя для связывания противоположных сфер повествования, потому что она и есть мысль о противоречиях действительности. В тех же произведениях, в которых нет такой органической внутренней последовательной мысли, противоречия являются внешними и связки между ними носят внешний, поверхностный характер. Это и определяет антихудожественность. Толстой возводит в перл создания примитив, подобно тому как Достоевский возводил в перл создания поэтику бульварного детективного романа.

Самое ви́дение действительности в «Воскресении» — это видение противоречий. Автор романа видит действительность как противоречие, выражающееся во множестве противоречий. Его изображение действительности не «подтянуто» нарочито к подчеркиванию контрастов, оно по самой своей природе не может не выявлять контрасты. Поэтому все контрастные положения в романе и носят органический характер, все противопоставляемые ситуации естественно и просто вытекают из хода обстоятельств. Весь роман построен как противопоставление двух полюсов социальной действительности. Отсюда и такое обилие деталей и обстоятельств, которые не существуют в полноте художественной жизни сами по себе, а обретают настоящую художественную жизнь лишь в противоположении другим деталям и обстоятельствам, относящимся к другому социальному, художественному полюсу. Противоположения строятся по принципу сходства-различия. По такому принципу построена, как мы видели, поляризация утра Нехлюдова и утра Масловой; обеда Нехлюдова и обе-

да Масловой после заседания суда. Два человека заняты одним и тем же. Но это одно и то же у них не только разное, но и противостоящее, это два взаимоисключающих вида одного и того же. Это и есть сходство, обостряющее различие.

В нестерпимо жаркий день,— а жарко так, что, дотронувшись рукой до крыла пролетки, Нехлюдов почувствовал ожог,— в этот разъяренный день, когда партия арестантов отправляется на вокзал и втискивается в вагоны, а семья Корчагиных с этого же вокзала тоже направляется в дорогу, переезжая из одного имения в другое,— в этот раскаленный день нестерпимо хочется утолить жажду. Нехлюдов подошел к окну того вагона арестантского поезда, в котором находится Маслова.

« — Не нужно ли чего? — спросил Нехлюдов, чувствуя, как, точно из каменки, несет жаром из раскаленного вагона.

— Ничего не нужно, благодарю.

— Напиться бы,— сказала Федосья.

— Да, напиться бы,— повторила Маслова.

— Да разве у вас нет воды?

— Ставят, да всю выпили.

— Сейчас, я попрошу конвойного».

Но с хлопотами о воде ничего не вышло, и арестантский поезд тронулся в свой путь.

В то время, когда стучали по рельсам колеса арестантского поезда, Нехлюдов, ожидавший своего поезда, в буфете вокзала, увидел семейство Корчагиных. Вот момент пересечения контрастных обстоятельств. Нехлюдов рассказывает своей сестре и Аграфене Петровне, приехавшим проводить его, о случаях смерти арестантов во время перехода по городу.

«Да, мы не имеем ни малейшего понятия о том, что делается с этими несчастными, а это надо знать,— прибавил Нехлюдов, глядя на старого князя, который, завязавшись салфеткой, сидел у стола за крюшоном и в это самое время оглянулся на Нехлюдова.

— Нехлюдов! — крикнул он,— хотите прохладиться? На дорогу отлично.

Нехлюдов отказался и отвернулся».

Таким образом, и арестанты в своем вагоне и князь Корчагин в буфете заняты одним и тем же: утолением жажды. И князь Корчагин и арестанты «прохлаждаются

на дорогу». Арестанты не хуже князя Корчагина понимают, что в жару «это на дорогу отлично».

Разумеется, если бы не было противопоставления корчагинского крюшона — арестантской воде, то и самый этот крюшон был бы не нужен и не появился в романе. А появившись, он уже имеет не только свой собственный вкус и запах: эти вкус и запах он имеет лишь для князя Корчагина. В романе же этот крюшон отдает вкусом и запахом арестантской теплой водицы в грозово-душный день,— подобно тому как и все новенькие, элегантные вещицы, употребляемые при утреннем туалете Нехлюдовым, отдают запахом дегтя, гнили, пота, испражнений — запахом тюремной жизни, жизни Катюши Масловой. В «Воскресении» у предметов барской жизни нет своего — только своего запаха, а если есть, то это «искусственный запах», как сказано при описании туалета Нехлюдова, запах искусственной жизни. А у настоящей жизни, у жизни как она есть, у жизни, которою живет большинство людей,— скорее вкус арестантской водицы.

За этим противопоставлением воды и крюшона возникает более обобщенное противопоставление, которое в своем внутреннем значении представляет уже острое столкновение. Вернемся к исходному моменту пересечения контрастных положений. Это — пересечение взглядами между Корчагиным и Нехлюдовым.

Князь Корчагин оглянулся на Нехлюдова как раз в то самое время, когда Нехлюдов рассказывал о смерти конвоировавшихся арестантов.

Образ старого князя Корчагина благодаря своей острой выразительности уже прочно врезался в сознание читателя, хотя характеристике Корчагина было уделено всего несколько строк при описании обеда в его доме.

«Хотя Нехлюдов хорошо знал и за обедом видал старого Корчагина, ныне (после суда над Масловой.— *В. Е.*) как-то особенно неприятно поразило его это красное лицо с чувственными смакующими губами над заложенной за жилет салфеткой и жирная шея,— главное, вся эта упитанная генеральская фигура. Нехлюдов невольно вспомнил то, что знал о жестокости этого человека, который, бог знает для чего,— так как он был богат и знатен, и ему не нужно было выслуживаться,— сек и даже вешал людей, когда был начальником края».

И вот теперь, в сцене на вокзале, происходит сопостав-

ление образа князя Корчагина с массовым образом арестантов,— сопоставление, которое в своем внутреннем значении означает столкновение. В «Воскресении» самые острые столкновения разыгрываются именно лишь во внутреннем поэтическом плане, не переходя в остроту прямого конфликта, который происходил бы не только во внутреннем, но и во внешнем действии. Здесь и пролегает одна из качественных граней, отделяющих реализм Толстого в «Воскресении» от созревающего в эти годы социалистического реализма Горького. Во внутреннем значении столкновения, намечающиеся в «Воскресении», отличаются глубоким драматизмом и еще небывалой в литературе социальной остротой. Таково рассматриваемое нами столкновение.

Массовый образ арестантов, данный нам уже во время их шествия по городу, сейчас вновь возникает благодаря тому, что Нехлюдов напоминает нам об этом шествии в своем разговоре с сестрой и Аграфеной Петровной. И так как это напоминание, это новое, ретроспективное возникновение массового образа арестантов происходит в ту самую минуту, когда Нехлюдов встречается взглядом с князем Корчагиным,— то в этой минуте и заключено контрастное сопоставление, столкновение образа Корчагина с образом арестантской массы. За фигурой Нехлюдова стоит эта масса. Возникает, тоже ретроспективно, именно тот образ Корчагина, который предстал перед Нехлюдовым после суда над Масловой — образ карателя, угнетателя, который сек, вешал людей и, возможно, сам создавал арестантские партии, вроде той, в которой сейчас идет Маслова.

Возникновение в сцене на вокзале образа князя Корчагина именно в том качестве, в каком Нехлюдов увидел Корчагина после суда над Масловой, объясняется тем, что и сейчас, в эту минуту, в буфете вокзала Нехлюдов тоже смотрит на Корчагина не только своими глазами, но и глазами Масловой. Он ведь и увидел князя Корчагина впервые в настоящем виде, таким, каким по своей сущности является Корчагин,— только потому, что после суда над Катюшей посмотрел на Корчагина и глазами Катюши. Таким образом, «столкновение» карателя и угнетателя с караемыми и угнетаемыми подготовлено характеристикой Корчагина, каким Нехлюдов увидел его после суда: Нехлюдов уже тогда впервые почувствовал в нем касту,

которая судит и карает невиновную Маслову. А здесь, в сцене на вокзале, Нехлюдов уже гораздо яснее и шире постигает сущность Корчагина.

Мы встречаемся с одной из коренных особенностей художественного метода Толстого, проявившейся во всей своей силе уже в «Войне и мире»: люди во всей их многосторонности, в их подлинной сущности проясняются лишь в общении с другими; постижение психологических законов и тайн общения людей — одно из главных художественных открытий Толстого. В том новом качестве, в котором предстал перед Нехлюдовым князь Корчагин во время обеда после суда над Масловой, мы встречаемся с некоторым усложнением характерного для Толстого принципа понимания человека благодаря общению: в данном случае общение косвенное; опосредствующим звеном между Нехлюдовым и Корчагиным является Катюша; внутреннее общение Нехлюдова с Катюшей Масловой, происходившее без ее ведома и участия в часы судебного заседания, осветило в сознании Нехлюдова новым светом и всю фигуру князя Корчагина.

В этом сказывается и значение образа Масловой для всего романа: все окрашено ею, мыслью о ней, ее близостью; она зримо и незримо участвует во всем, что происходит на всех полях действия, развертывающегося в «Воскресении».

«Столкновение» образа Корчагина с образом арестантской массы — парадоксальное столкновение. Оно происходит, как уже сказано, без какого бы то ни было внешнего выражения, без борьбы, собственно, оно и не происходит, его нет. Сталкивающиеся стороны даже не представлены в этом столкновении в своей наличной данности, а возникают лишь в своей прежней зафиксированности: Корчагин, каким он предстал за обедом у себя дома в сознании Нехлюдова, арестантская масса в своем шествии по улицам города. Это проецирование на данную минуту прошлого, возникновение в настоящем прошлого, существующего в новых обстоятельствах безмолвно, но художественно-действенно, развиваясь в настоящем, заполняя его собою и претворяясь в новое качество,— во-первых, интересно само по себе, в смысле оригинальной архитектоники образа и сюжета — какая-то динамическая многоэтажность образа, когда «нижний» этаж поднимается на «верхний» и, отождествляясь с ним, сам ста-

новится «верхним». Искусство — это всегда экономия художественных сил, их сгущение. А во-вторых, эта роль образных ассоциаций, когда в происходящем в данную минуту столкновении образы, участвующие в нем, существуют в своей прежней, а не наличной данности (хотя своеобразно существуют и в наличной данности!),— еще больше выявляет *внутренний* характер столкновения: оно не происходит в действенной реальности, оно — лишь возможность.

Это — опосредованное, косвенное столкновение. Опосредствующим звеном является Нехлюдов, и такова его общая роль в романе: противоречия между двумя социальными полюсами, верхами и народом, выявляются не в реальных столкновениях двух полярных социальных сил, а в сознании, в совести Нехлюдова. В рассматриваемом нами столкновении даже нет и прямого размышления Нехлюдова о сталкивающихся сторонах, а есть лишь его ощущения, причем и о них нам не рассказано, но мы *знаем* содержание этих ощущений так же точно, как если бы о них было прямо рассказано. Мы знаем это потому, что весь предшествующий ход романа, вся уже данная расстановка сил, все оценки, высказанные повествователем, подготовили и определили это наше знание.

Столкновение возникает из самих обстоятельств, и Нехлюдов является полем этого, развертывающегося во внутреннем художественном плане, столкновения сил. Все столкновение выражено в одном миге: в совпадении во времени рассказа Нехлюдова о смерти арестантов и встречи взглядами Корчагина и Нехлюдова. Это мгновение, это совпадение наполнено сосредоточенной силой и значительностью. Это — кульминация, мгновенная вспышка огня, сразу освещающая вершины противоречий,— огня внутреннего, не вырывающегося наружу, кульминация не внешнего, а внутреннего действия. Внешнее здесь имеет лишь косвенное отношение к внутреннему (взгляд, брошенный Нехлюдовым на Корчагина, возглас Корчагина, одновременность этого возгласа с рассказом Нехлюдова). Но это косвенное отношение оказывается самым прямым к разыгрывающемуся тут внутреннему драматическому действию. Нехлюдов во мгновенно вспыхнувшем озарении вдруг увидел всю расстановку сил: фигура князя Корчагина и арестантская масса. Нам не сказано прямо, что эти ощущения Нехлюдова являются по их сути отражением

возмущения арестантской, да и вообще народной массы угнетением. Нам это не сказано по ряду причин: Толстой в силу своего мировоззрения не может сочувствовать прямому бунту; да и в самой реальной действительности возмущение еще не нашло адекватного осознания и выражения.

Но все в «Воскресении» заряжено гневом, зреющим в народной массе. В сознании и чувствах Нехлюдова отражается народное возмущение. На том «поле» выявления контрастов, какое представляет собою Нехлюдов, фиксируются не сотрясения, а потенциалы сотрясений, настолько грандиозных, что повествователь, чья позиция включает в себя надежду на возможность любовного, примирительного разрешения социальных противоречий вместо той жестокой борьбы, которая насыщает воздух эпохи и проникает в атмосферу романа,— с одной стороны, считает необходимым сказать о том, как насыщена действительность грозными противоречиями; а с другой стороны, повсюду, где речь идет о возможных жестоких столкновениях, он уходит от их динамического выявления в борьбе, уводит их в подтекст. Он заостряет противоречия для того, чтобы убедить в необходимости мирного, христианского исхода, ибо противоречия слишком глубоки и столкновения, вытекающие из них, будут слишком жестоки. Эта позиция и сказывается во всем романе. С одной стороны, напряженная мысль Нехлюдова, который чувствует себя первооткрывателем нетерпимых для совести противоречий действительности, и весь ход повествования обнажают перспективу социальных столкновений. А с другой стороны, реальность столкновений смягчается тем, что они возникают лишь как возможность, по преимуществу в сознании, чувствах или ощущениях Нехлюдова. Таким образом, Нехлюдов играет одновременно роль и проявителя возможных острых столкновений, и их амортизатора. Все созрело для грозного общего столкновения, но автор *очень просит* о том, чтобы обошлось без этого: вот как можно сказать об атмосфере романа.

Так противоречия мировоззрения Толстого находят выражение во всей поэтической конкретности романа, в том числе и в отмеченной косвенности, опосредованности столкновений, заряженных взрывчатой внутренней силой.

Кстати сказать, как тут не прибегнуть к понятию *подтекста?* Столкновение заключено именно в подтексте;

в самом же тексте даны лишь симптомы, показатели. Право художника на подобные безмолвные, не выраженные ни в каком действии «сражения», самая их возможность зарабатывается, разумеется, всем текстом произведения, и в этом смысле можно сказать, что нет ничего такого в литературном произведении, что не содержалось бы в его тексте. Но бывает так, что в данной ситуации все ее главное содержание уходит глубоко в подтекст, а текст лишь косвенно указывает на это содержание. У Толстого нередко кульминационные моменты заключены именно в подтексте, в мельчайших «косвенных» деталях взаимоотношений персонажей. В «Воскресении» общая особенность всего творчества Толстого: общение людей как основа художественного метода и как главный способ обрисовки характеров, поставлена на службу обострению противоположностей. Так, мы видели, что самый образ князя Корчагина проявляется до конца лишь в общении, в противопоставлении. Толстой считал, что нельзя описать человека, а можно лишь описать впечатление, которое он на вас производит. Но это «впечатление», представляющее собою не что иное, как общение одного с другими, и выявляет с разных сторон истинную сущность человека.

В «Воскресении» играет большую роль такая фигура внутренней формы произведения, которую можно назвать цепной реакцией контрастов. Один контраст вызывает за собою другой, один служит выявлению другого. Мы уже видели связь между звеньями: суд над Масловой; обед у Корчагиных, образ истинного Корчагина; сцена на вокзале, корчагинский крюшон и арестантская вода. Но это еще не все звенья в цепи. Тут действительно за далью даль, за глубиной глубина. Внутренняя контрастная ситуация, возникшая в сцене на вокзале, заключает в себе, вызывает другую контрастную ситуацию. Еще точнее сказать, что каждая данная ситуация расширяется, обнаруживая все заложенное в ней содержание. Получаются разные ситуации, исходной точкой развития которых служит один и тот же момент.

В той звеньевой связи расширяющихся контрастных ситуаций, которую мы сейчас прослеживаем (заседание суда; обед у Корчагиных; вода и крюшон), наступает кульминационный момент, главное звено, апогей развертывающейся здесь темы столкновения двух полярных социальных сил.

Эта кульминация выражена в следующем сопоставлении двух контрастных ситуаций. В обеих ситуациях есть одно и то же слово, обозначающее формально одно и то же явление, одно и то же действие. Но как по-разному окрашено это слово в одной и другой ситуации, каким разным смыслом оно наполнено! Рассмотрим эти две противопоставляемые ситуации.

Нехлюдов в ожидании своего поезда задремывает на диванчике в зале первого класса и затем просыпается.

«В его воспоминании были: *шествие* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*) арестантов, мертвецы, вагоны с решетками...

...В то время как Нехлюдов... понемногу опоминался, он заметил, что все бывшие в комнате с любопытством смотрели на что-то происходившее в дверях. Он посмотрел туда же и увидал *шествие* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*) людей, несших на кресле даму в воздушном покрывале, окутывающем ей голову. Передний носильщик был лакей и показался знакомым Нехлюдову. Позади кресла шла элегантная горничная в фартуке и кудряшках и несла узелок, какой-то круглый предмет в кожаном футляре и зонтики. Еще позади со своими брылами и апоплексической шеей, выпятив грудь, шел князь Корчагин в дорожной фуражке и еще сзади — Мисси, Миша, двоюродный брат...

...Корчагины переезжали из своего подгородного имения к сестре княгини в ее имение по Нижегородской дороге».

Итак, в непосредственно зримом действии противопоставляются две группы людей, занятых одним и тем же делом: переездом в поезде с одного места на другое — арестантская партия и семейство Корчагиных. Слово «шествие» оживляет, возвращает нам предшествовавшую картину перехода арестантской партии из тюрьмы на вокзал. Для характеристики этого перехода Толстой уже применил слово «шествие». Таким образом, это слово ретроспективно присоединяет к данному (или, точнее, только что миновавшему) моменту пути арестантской партии (вагоны, отбытие поезда) — предшествующий момент этого пути: проход по городу. Это слово объединяет два шествия: шествие арестантов и шествие семейства Корчагиных,— «объединяет», противопоставляя. И центр тяжести переносится уже не столько на противопоставление двух групп переезжающих с места на место людей, сколько на про-

тивопоставление двух *шествий*. Нельзя не заметить тут свободной игры временем, смещения времен. Прошедшее время: отбытие арестантского поезда сопоставляется с настоящим временем — проход по комнате вокзала семейства Корчагиных. А посредством слова *шествие* сопоставляется уже и давно прошедшее время с настоящим временем: шествие арестантской массы — с шествием Корчагиных.

Это смещение времен, когда прошедшее и давно прошедшее вновь становятся настоящим временем, сиюминутным событием благодаря тому, что в контрастном сопоставлении с сиюминутным обретают новую, тоже сиюминутную живую жизнь,— подчеркивает, что главное средство связи в романе, в том числе и связи времен,— это именно противопоставление, контраст, противоречие.

Слово «шествие», контрастно объединяющее две картины, полно горестным, трагическим смыслом по отношению к арестантам — и презрительно-ироническим по отношению к Корчагиным. Мрачное и по-своему торжественное в своем горе и отрешенности шествие арестантов,— здесь действительно оправдано самое слово! — и торжественное, важное и шутовски-ничтожное шествие семейства Корчагиных.

Картина прохождения арестантской партии по городу оживает, обретает сиюминутное значение также и благодаря тому, что Нехлюдов в разговоре со своей сестрой и Аграфеной Петровной на вокзале рассказывает именно об этом прохождении. О чем именно он рассказывал в ту минуту, когда смотрел на Корчагина? — О двух случаях смерти арестантов от солнечного удара. И перед нами оживают предшествующие эпизоды.

Доктор в полицейском участке, в ответ на вопрос Нехлюдова: «Отчего же это так?»,— дает объяснение.

«Доктор посмотрел на него через очки.

— Что отчего так? Что помирают от солнечного удара? А так, сидя без движения, без света всю зиму, и вдруг на солнце, да в такой день, как нынче, да идут толпою, притоку воздуха нет. Вот и удар.

— Так зачем же их посылают?

— А это вы их спросите. Да вы, собственно, кто?

— Я посторонний.

— А-а!.. Мое почтение, мне некогда...»

И Нехлюдов приходит к пониманию, что эти смерти арестантов представляют собою не что иное, как убийство, тем более страшное, странное и поразительное, что

в нем никто лично не виноват, но которое тем не менее является именно убийством. Все подходят к вопросу об этих смертях точно так, как доктор: каждый выполняет только свою функцию, каждый специалист рассматривает происшедшее безоценочно, только со своей служебной точки зрения. «Винтик» занят только своей функцией, общее движение машины, смысл и цель этого движения его не могут интересовать. Так, доктор дает свое, чисто медицинское объяснение, все остальное его не касается. Убийцей является сам порядок, строй.

Понятие *убийство* и глагол *убивать* начинают играть ведущую и многостороннюю роль в развертывающемся внутреннем действии.

Нехлюдов рассказывает сестре: «Ах, что я видел нынче... Два арестанта убиты.

— Как убиты?

— Так убиты. Их повели в этот жар. И два умерло от солнечного удара.

— Не может быть! Как? Нынче? Сейчас?

— Да, сейчас. Я видел их трупы.

— Но отчего убили? Кто убил? — сказала Наталья Ивановна.

— Убили те, кто насильно вели их,— раздраженно сказал Нехлюдов, чувствуя, что она смотрит и на это дело глазами своего мужа.

— Да, мы не имеем ни малейшего понятия о том, что делается с этими несчастными, а надо это знать,— прибавил Нехлюдов, глядя на старого князя, который, завязавшись салфеткой, сидел у стола за крюшоном и в это самое время оглянулся на Нехлюдова».

В это самое время... Итак, образ князя Корчагина появляется как раз в то самое время, когда Нехлюдов рассказывает об убийстве несчастных людей. Когда Нехлюдов произносит: «а надо это знать»,— то он при этих словах смотрит на Корчагина. Тот-то отлично знает, «что делается с этими несчастными», со всей массой несчастных. Ведь он и сам убивал. И вот образ князя Корчагина, уже зафиксированный ранее в своей угнетательской сущности («вся эта упитанная генеральская фигура», возникшая перед нами сразу же в сопоставлении с одной из «несчастных»),— так этот образ уже окончательно созревает (по выражению Гоголя, художник наносит «последний удар кисти») — как образ одного из убивающих, власт-

вующих (эти понятия, с точки зрения Толстого, сливаются).

Таковы законы развития и обогащения образа в поэтике «Воскресения». Мы видим, что образ старого князя Корчагина предстал перед нами по-новому, в новом качестве, в более сложной и широкой перспективе. И это произошло не вследствие добавления к уже данному образу каких-либо новых, еще не известных нам черт или свойств. Нет, ни одной новой черты к образу не добавлено. Тут, опять-таки, действует художественный закон, характерный для поэтической системы Толстого: общение персонажей, их обращение, вращение, появление одного и того же образа в разных обстоятельствах и положениях, в соприкосновении с разными образами. Уже в «Казаках», а особенно, разумеется, в «Войне и мире», раскрылся конечный смысл этого новаторского художественного принципа: постоянное стремление Толстого к оценке личности в том или ином ее отношении с народной массой. Так и личность князя Корчагина получает окончательную оценку путем сопоставления (во внутреннем поэтическом мире произведения) с образом арестантской массы. Мы знали о том, что князь Корчагин истязал и убивал людей, когда был большим начальником. Но это наше знание еще не было окончательным художественным знанием. Теперь же, в новом контексте, в связи с мотивом убийства арестантов, в образе Корчагина выявляется уже как решающее, ведущее качество тема убийства: становится главным в Корчагине то, что он из тех, кто убивает людей. Становится по-настоящему живым, уже не просто информационным, а художественным то обстоятельство, о котором повествователь сообщил нам ранее: Корчагин сек и вешал людей, хотя в этом не было никакой «нужды», ему не требовалось «выслуживаться». Корчагин не только из тех, кто убивает, выполняя свою служебную функцию, воплощая, представляя насильственный строй. Корчагин принадлежит к элите, высшему разряду многочисленной армии убийц, а эта элита, кроме того, что убивает, должна еще по своей сущности *любить* убивать и истязать и воспитывать эту любовь в других. Образ Корчагина — собирательный образ, за ним встают образы бесстрастного убийцы-диктатора Топорова, все эти министры, сенаторы, высокопоставленные тюремщики — и отставной министр Чарский, и действующий министр, супруг очаровательной

светской проститутки Mariette, и сенатор Вольф, и старый генерал, начальник Шлиссельбургской тюрьмы, и губернатор Масленников и другие. Никогда еще до «Воскресения» не была представлена целая галерея портретов правящей, убивающей верхушки.

Итак, мы видим, что́ означает в художественном мире Толстого такое маленькое обстоятельство, как то, что один человек, рассказывая о том-то, встретился в это время взглядом с другим человеком. Толстой всегда исходит из того, что события в жизни, в отношениях людей решаются не столько в словах, сколько во взглядах, жестах, неуловимых «излучениях» психического, вплоть до того, что у каждого человека есть свой психический запах. Толстой был новатором в области раскрытия тайн *микрообщения* людей. И тайны микрокосма у Толстого всегда оказываются одновременно тайнами макрокосма.

Кроме слова «шествие» есть и еще слово, тоже «объединяющее» две противопоставляемые ситуации, две противополагаемые картины. Это слово — «убийство». И, опять-таки, одно и то же слово предстает в двух противоположных значениях: в одном — для арестантского шествия и в другом — для шествия семейства Корчагиных.

Шествие корчагинского семейства по вокзальным помещениям было устремлено сначала к одному важному пункту: к дамской комнате, в соответствии с доминирующим положением в этой группе несомой дамы. Затем «из дамской комнаты вышло опять шествие. Тот же красавец лакей Филипп и швейцар несли княгиню. Она остановила носильщиков, подманила к себе Нехлюдова и, жалостно изнывая, подала ему белую в перстнях руку, с ужасом ожидая твердого пожатия.

« — Epouvantable! [1] — сказала она про жару. — Я не переношу этого. Ce climat me tue [2]».

Княгиня называет эту жару *ужасной.* Она *не переносит* этого. Она говорит, что этот климат ее *убивает.*

Ничего сатирического в этом тексте непосредственно не содержится. Но он приобретает значение скорбной и одновременно презрительной сатиры при сопоставлении с текстами, относящимися к гибели арестантов. Эта внутренняя сатира основана на противоречии между страшным,

---

[1] Ужасно! *(франц.)*

[2] Этот климат меня убивает *(франц.).*

буквальным смыслом слов, произносимых княгиней, и тем светски пошлым условным смыслом, который имеют эти слова в ее устах. Для арестантов смысл слов, произносимых княгиней, явился буквальным. Для них эта жара оказалась в самом деле ужасной; они действительно не перенесли этого; этот климат убил их. Не в переносном, кокетливо-томном капризном значении, в каком употребляет эти слова княгиня, а в значении точном и прямом.

Шествие арестантской партии для двоих было шествием к смерти. Шествие корчагинского семейства в дамскую комнату явилось для княгини облегчающим обстоятельством, подобно крюшону на дорогу, выпитому ее супругом. Сопоставление трагедии с пошлостью оттеняет, резко подчеркивает ту и другую.

Страшные слова в устах княгини не просто пошлость: они оскверняют могилу двух людей.

Мы еще раз убеждаемся, что у Толстого нет независимых, раскрывающихся в самих себе положений. Все положения взаимосвязаны и взаимозависимы и раскрываются полностью лишь друг в друге. В самом деле, какую художественную ценность имел бы текст со словами княгини о том, что этот климат убивает ее, если бы не предшествующие сцены, связанные с убийством арестантов? Конечно, эти слова имели бы свой смысл, но он не был бы художественным, а следовательно, и не имел бы никакого смысла в художественном произведении.

Мы убеждаемся также в особом значении подтекста в «Воскресении». Уточним это понятие. Подтекст — это богатство опосредований и связей данной, наличной ситуации со всем миром произведения, а еще шире — со всем миром автора. Подтекст — это весь контекст этого произведения и всего творчества и всей творческой личности художника,— весь контекст, который так или иначе относится к данной художественной наличности, стоит за нею, углубляя и расширяя ее. Впрочем, возможно, будет найдена какая-либо более усовершенствованная терминология. В «Воскресении» подтекст играет особую роль, здесь в подтексте обостряются противоречия, заключенные в данной ситуации.

Один из кульминационных моментов «Воскресения», поляризация противоречий, апогей трагической темы романа — темы разъединения людей — картина той осенней, темной, дождливой, ветреной ночи, когда Катюша, бере-

менная от Нехлюдова, узнав, что Нехлюдов проезжает мимо их станции, прибежала к остановке поезда и на минуту увидела его в окне вагона первого класса, а он ее не увидел и не вспомнил о ней. И когда поезд тронулся, Катюша все бежала за уходящими вагонами.

«Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром — стою и плачу», — подумала Катюша...»

Мать и отец будущего ребенка в такой неизмеримой дали друг от друга, в такой немыслимой противоположности жизненных положений, в такой противоестественности, противочеловечности этого разъединения, этого убийства любви — двойного убийства. Нехлюдов убивал любовь Катюши и свою любовь к ней и тем самым убивал и в себе и в ней человеческую личность и убивал самый мир — тот единственно настоящий радостный поэтический мир, мир действительной жизни, который открывался и ему и ей в их любви, в начале их любви, когда действительность еще не затоптала в Нехлюдове и он сам еще не затоптал в себе человека, или,— как выражается Толстой,— свою духовную личность. Неточно было бы сказать, что Нехлюдов, бросив Катюшу, *разлюбил* ее. У человека, как всегда показывает это Толстой, есть два слоя самосознания: внешний и внутренний. В своем внешнем самопонимании Нехлюдов и не мог любить Катюшу, а значит, не мог и разлюбить ее. Он с ней поступил так, как обычно поступают люди его круга с девушками, не принадлежащими к обществу. Но в своем внутреннем человеческом существе Нехлюдов в начале отношений с Катюшей испытывал счастье первой — и единственной — любви в его жизни, счастье взаимной любви. Но он не понял этого. Он казнил в ней и в себе это счастье, и оно умерло, как умрет их ребенок. И последующие десять лет Нехлюдов прожил, не видя, не понимая себя, прожил только внешней, а не внутренней жизнью, потеряв себя и мир (если Катюша стала *потерянной женщиной*, то Нехлюдов тоже потерял себя). Он прожил эти десять лет, не понимая того, что он постоянно и неопределенно испытывает taedium vitae [1], он прожил, в сущности, как мертвец в мертвом мире. Кто кого *воскресил* — Нехлюдов Катюшу или Катюша Нехлюдова? Этот вопрос, который как будто ставится в романе, снимается

---

[1] Отвращение к жизни *(лат.)*.

ходом повествования, решается гораздо шире: воскресение приходит в широком социальном потоке, как следствие приобщения обоих героев к действительной жизни — жизни общенародной. Толстой по сути дает здесь глубоко социальное решение, но оно выступает в мистифицированно-христианском виде.

Так же как Катюша вытеснила в себе самое воспоминание о Нехлюдове, потому что с этим воспоминанием она не могла бы вести ту жизнь, которую она вела, так же и Нехлюдов вытеснил в себе воспоминание о Катюше, потому что с этим воспоминанием он не мог бы вести ту жизнь, которую он вел.

Если бы Нехлюдов бросил Катюшу потому, что разлюбил ее, то в таком варианте не выступала бы столь прямо социальная тема романа. Она выступает особенно сильно, в числе других причин ее усиления, именно потому, что Нехлюдов *не увидел* своей первой любви,— не увидел не по личным, индивидуальным причинам,— не только, например, потому, что юность нередко трагически не понимает себя,— а по причинам непосредственно-социальным: он уже успел вжиться в это общество, в его законы, нормы и стал жить и поступать *как все* на его месте. И вот это убийство любви, когда убийца не замечает, что он убивает и что́ он убивает, эта обычность, заведенность, принятость подобных убийств усиливает тему противоестественности, противочеловечности всех устоев этой действительности, этого общества.

Субъективно, в сознании самого Толстого разъединение Нехлюдова и Масловой, предстающее в той сцене, когда Катюша видит Нехлюдова в окне вагона, представлялось особенно вопиющим поруганием самих основ человеческой жизни. В период работы над «Воскресением» Толстой в дневниках, записях, письмах часто настаивает на своей мысли о том, что мужчина и женщина, впервые в своей жизни плотски сблизившиеся, стали перед богом и природой мужем и женою и на всю жизнь должны оставаться супругами. Нехлюдов и Маслова не кто иные, как муж и жена. И вот они разъединены вопреки всему божескому и человеческому. Так мыслит и так чувствует Толстой.

Разумеется, можно соглашаться или не соглашаться с абсолютным нравственным законом, устанавливаемым Толстым. Но не может не представить интереса для читателя возможность почувствовать хотя бы частицу того,

что сам Толстой чувствовал, когда писал сцену на станции, да и всю историю взаимоотношений Нехлюдова и Масловой. Мы отступаем здесь из области анализа объективного состава произведения в субъективную сферу авторского и читательского восприятия. Думается, что эта сфера не является совершенно запретной для литературоведческого исследования. Возникает новый момент в читательском освоении художественного произведения: возникает наша мысль о мысли Толстого, несомненно и очевидно игравшей свою роль в создании романа и, в частности, сцены на станции. Включается в наше восприятие наше чувство чувства Толстого, создававшего «Воскресение». Входит, наряду с образами романа, образ самого Толстого, который, конечно, и без того живет в читательском сознании, но в этой грани ощущается нами в какой-то новой близости, как некий новый момент в том творческом акте, каким является чтение художественного произведения. Разумеется, мы могли бы прийти к мысли о том, что Нехлюдов и Маслова — супруги, и без знания толстовских размышлений на эту тему. Однако наше знание этих размышлений передает нам те чувства особенной боли и горечи, какие, видимо, не мог не испытывать сам Толстой в процессе своей работы над произведением. Наше знание этих размышлений Толстого так или иначе сопрягается с нашим восприятием сцены на станции. Это — авторски-читательская сторона подтекста.

Мы убеждаемся во всеобщей зависимости в «Воскресении» сцен, картин, ситуаций друг от друга; устанавливаем контрастную основу этой взаимозависимости, противоречие как закон связи романа; видим, что отдельные моменты, детали, ситуации сами по себе не существуют, обретая жизнь лишь в связи с контрастными моментами, деталями и ситуациями; мы видим, наконец, что все противопоставления, развиваемые в романе, восходят к главному и решающему противопоставлению: угнетательских верхов и народа; соответственно этому в романе мы устанавливаем разделение всех моментов, деталей, ситуаций — словом, всех художественных обстоятельств на два ряда, каждый из которых относится к тому или другому из противопоставляемых социальных полюсов. Теперь возникает следующий вопрос. Отличаются ли эти два ряда художественных обстоятельств, эти художественные полюсы один от другого в смысле художественной влиятельности, цен-

ности? Или же оба полюса равноправны, равносильны в романе? Иными словами: можно ли сказать, что художественные обстоятельства одного полюса, одного ряда в равной мере зависят одни от других, одинаково не существуют друг без друга, или же один полюс, один ряд в большей мере зависит от другого? Является ли тот или другой ряд художественно определяющим?

Да, несомненно, есть художественно определяющий «сектор» в романе. Это — сектор народный.

ВЕДУЩЕЕ НАЧАЛО — НАРОДНОЕ

«Воскресение» выдвинуло в качестве главной темы, подчиняющей себе все стороны, все составные частицы произведения, глубину и остроту противоположности двух полярных социальных сил — правящей верхушки и народа.

Толстой работал над романом долго, в продолжение десяти лет, с длинными перерывами, часто испытывая такие затруднения, которые вызывали нежелание продолжать работу, неверие в ее плодотворность и необходимость. Но бывали моменты, когда вся работа представала перед художником в новом свете и рождалось характерное для Толстого стремление переделывать, перестраивать все заново и идти вперед. В ноябре 1895 года он записал в дневнике: «Сейчас ходил гулять и ясно понял — отчего у меня не идет «Воскресение»: ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ «Кто прав?» (о детях), и понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они — предмет, они положительное, а то — тень, то отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее. Сейчас хочу начать» (53, *69*).

Толстой так и сделал, начав роман не с Нехлюдова, а с нее — с Масловой. Но, в сущности, важно было не то, «с кого» начинать: самое решение начать с Масловой, а не с Нехлюдова было следствием стремления художника сделать подлинным героем, «предметом», существом романа сам народ, поставить народ в поэтическом центре всего произведения. До этого решения автора в центре романа был Нехлюдов, его преступление, его наказание, его воскресение и его помощь в воскресении Масловой.

Решение поставить в центре романа народ и осуществилось в поэтической плоти произведения прежде всего в том, что все в романе обретает полноценную художественную жизнь, только вступив так или иначе,— позитивно или в контрастном противопоставлении,— в связь с жизнью народа. Так нашла конкретное поэтическое осуществление мысль Толстого о том, что именно народ представляет собою предмет, существо жизни, что народ есть положительное, а «остальное» — «тень», «отрицательное». Живо только то, что связано с жизнью народа, «остальное» фальшиво и мертво. Эта коренная мысль «Воскресения», очистившаяся и прояснившаяся для автора в ходе работы и помогшая ему продолжить и закончить труд,— воплощается и во всех контрастных параллелизмах.

Вспомним художественную безличность, нейтральность, несуществование в художественной реальности утра Нехлюдова — и обретение яркой художественной жизни этого утра, как только оно вступает в контрастную связь с утром Масловой.

Может возникнуть вопрос: а нельзя ли сказать о тех деталях и ситуациях, которые относятся к Масловой, к жизни народа, что и они тоже оживают лишь в той мере, в какой вступают в контрастную связь с обстоятельствами, относящимися к Нехлюдову, к жизни верхов? И, следовательно, нет оснований говорить о решающей роли в поэтической конкретности романа народного «сектора»? Не точнее ли говорить о таком переплетении в романе образов двух начал — народного и угнетательского, при котором оба начала в равной мере обретают реальную художественную жизнь лишь в контрастной связи одного с другим? А если это так, то тем самым не рушится ли утверждение, что именно народ является художественным «предметом», ведущим началом романа?

Мы уже говорили о том, что все в романе окрашивается образом Масловой, все так или иначе соотносится с ним, все проецируется на этот образ. А все, что непосредственно связано с Масловой, отличается яркой индивидуализацией и прямой художественной самоценностью каждой мельчайшей детали; таковы, например, все подробности суда: здесь нет ни одной детали, которая *не жила бы Масловой*, не существовала без нее и не представляла бы самостоятельного, независимого художественного значения. Достаточно лишь сравнить все эти картины, относящиеся

к суду, всю эту бьющуюся живою кровью художественную жизнь с безличностью описаний, относящихся к Нехлюдову (если брать их только самих по себе), для того, чтобы увидеть, как в поэтической конкретности осуществляется решение художника поставить в центре народ и все относящееся к народной жизни.

Рассмотрим с этой точки зрения сопоставление в романе двух следующих контрастных ситуаций. Опять-таки, и тут есть одно слово, фигурирующее в обеих противополагаемых ситуациях.

Сопоставляются два обеда.

«Обедали у графини Катерины Ивановны в половине восьмого, и обед подавался по новому, еще невиданному Нехлюдовым способу. Кушанья ставились на стол, и лакеи тотчас же уходили, так что обедающие брали сами кушанья. Мужчины не позволяли дамам утруждать себя излишними движениями и, как сильный пол, несли мужественно всю тяжесть накладыванья дамам и себе кушаний и наливания напитков. Когда же одно блюдо было съедено, графиня пожимала на столе пуговку электрического звонка, и лакеи беззвучно входили, быстро убирали, меняли приборы и приносили следующую *перемену* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*). Обед был утонченный, такие же были и вина. В большой светлой кухне работали французский шеф с двумя белыми помощниками».

Разговор за обедом у графини штампованно-автоматический, говорят о том, о чем в эти дни говорит «весь Петербург»: об офицерской дуэли, говорят почти буквально теми же словами, какими говорят об этом и другие светские персонажи романа,— говорят *как все.*

Ранее описывалось, как Нехлюдов, посетив Паново, зашел в крестьянскую избу. «Пригнувшись и сняв шапку, Нехлюдов вошел в сени и в пахнущую кислой едой грязную и тесную, занятую двумя станами избу. В избе у печи стояла старуха с засученными рукавами худых жилистых загорелых рук...

...— Хотел посмотреть, как вы живете,— сказал Нехлюдов.

— Да так живем, вот, как видишь. Изба завалиться хочет, того и гляди, убьет кого. А старик говорит — и эта хороша. Вот и живем-царствуем,— говорила бойкая старуха, нервно подергиваясь головой.— Вот сейчас обедать соберу. Рабочий народ кормить стану.

— А что вы обедать будете?

— Что обедать? Пищея наша хорошая. Первая *перемена* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*) хлеб с квасом, а другая — квас с хлебом,— сказала старуха, оскаливая свои съеденные до половины зубы...

...Дверь была отворена, и сени были полны народом: и ребята, девочки, бабы с грудными детьми жались в дверях, глядя на чудного барина, рассматривавшего мужицкую еду. Старуха, очевидно, гордилась своим умением обойтись с барином».

Слово, фигурирующее в описаниях обоих обедов,— перемена. В столовой у графини лакеи быстро убирают и приносят «следующую перемену». В избе у старухи перемен меньше, да они и являются переменами лишь в той иронической усмешке над своею жизнью, которая окрашивает всю бойкую речь хозяйки избы: ее горе и тревога за жизнь всей семьи выражены лишь в том, что у старухи нервно подергивается голова. Там, у графини, слово «перемена» не имеет никакого поэтического содержания. Там оно имеет значение чисто информационное. Сама по себе информация небогатая и с точки зрения художественной — нулевая. Да и вся обстановка обеда у графини — такая же обстановка космополитически-безличного фешенебельного отеля, что и обстановка квартиры Нехлюдова. Информация, которую мы тут получаем, сводится к сообщению о новой моде обслуживания обедающих — нечто вроде какой-то мечты о роботах вместо живых, наделенных плотью лакеев-официантов (роботы не раздражают невольно выпирающей плотью, как у лакея Филиппа, и случайностями поведения). Но и это представляет собою ничтожную информационную ценность и, с точки зрения художественной,— опять-таки нулевую. Разговор за столом интересен только тем, что повторяет уже происходившие разговоры,— вот тут уже, пожалуй, есть какой-то отблеск художественного значения, которое, как всегда у Толстого, и тут возникает лишь из сопоставлений, соотнесений. Но это еще слишком слабое значение само по себе для того, чтобы уже тут, в этой локальной плоскости признать его действительно художественным. Вообще если воспринять сообщение об обеде у графини само по себе, то может представиться странным, что Толстой зачем-то дает подобные сообщения, напоминающие газетный репортаж об одном из светских обедов, прошедшем,

в общем, в обстановке взаимопонимания, если не считать бестактности, допущенной Нехлюдовым: он позволил себе сопоставить убийство на дуэли, происшедшей из-за пьяной офицерской ссоры, с нечаянным убийством в пьяной мужицкой драке; офицер-убийца отделался комфортабельной гауптвахтой и стал лишь интереснее в глазах света, а мужик осужден на долгий срок. Вот эта бестактность, допущенная Нехлюдовым, тоже «прорывается» к художественному качеству — и, как видим, отблеск художественности возникает опять-таки из противопоставления. Однако и этот момент все же не поднимает сцену обеда у графини до самоценного художественного значения.

Вся сцена обеда у графини обретает художественную жизнь только и исключительно из-за контрастного сопоставления со сценой в избе. *Перемены* за обедом у графини, сами по себе не представляющие художественного интереса, приобретают художественное качество как опорный момент той иронии, которою окрашено это слово в речи старухи — хозяйки избы. Нам становится ясным, что самое это слово в описании обеда у графини и нужно-то только для контраста с теми «двумя» переменами.

Нельзя и тут не увидеть особенную тщательность, даже какую-то скрупулезность, заботу о симметричности, проявляемые Толстым в соблюдении всех параллелизмов в противопоставляемых ситуациях, и, опять-таки, *одно и то же* оказывается не только не одним и тем же, но и прямо противоположным. Так, французскому повару-шефу, работающему в большой светлой кухне, *соответствует* старуха «повариха» с засученными рукавами, тоже готовящая у печи обед. Даже и характеры двух старух хозяек соответствуют друг другу: Чарская, тетка Нехлюдова — тоже бойкая старуха, с бойкой речью, с некоторым озорным юмором, даже своего рода вольномыслием. Она по характеру своему проста и добродушна, и Нехлюдову бывает приятно разговаривать с ней. Но есть «потолок», граница самостоятельности и вольномыслия ее суждений; так, сочувственно было встретив замечание Нехлюдова, сопоставившего офицерскую и мужицкую пьяные ссоры и их столь различные последствия, графиня затем замолчала, почувствовав, очевидно, что Нехлюдов вышел за рамки. Юмор старухи графини поверхностен, он, в сущности,

представляет собою лишь легкомыслие, легкий светский цинизм, вариант общепринятой в свете легкой насмешки надо всем. А юмор старухи, хозяйки избы,— глубокий, горький, жизненный юмор. И слово «перемена» в ее устах не безлично-нейтрально, как в описании обеда у графини, нет, здесь это слово само по себе блещет иронией, насмешкой, действительной поэтической самостоятельностью. Как видим, художественную жизнь это слово, как и вся картина обеда у графини, получает лишь в противопоставлении.

Положения и обстоятельства в романе, относящиеся к народу, обладают самостоятельной художественной жизнью. Они — первичны, а положения и обстоятельства, относящиеся к барской жизни,— вторичны: первые — «предмет», вторые — «тень, отражение». Разумеется, обстоятельства и положения первого ряда художественно усиливаются контрастом с обстоятельствами и положениями второго ряда, и в этом смысле первый ряд тоже полностью не существует только сам по себе, без второго. Мы хотим лишь установить художественную первичность первого ряда и вторичность — второго. Положения и обстоятельства второго ряда именно *оттеняют* положения и обстоятельства первого ряда (тем самым усиливая их). Так, сцена в столовой у графини Чарской ретроспективно усиливает сцену в крестьянской избе. В устах хозяйки избы слово «перемена» с его горько-иронической окраской уже само по себе не могло не ассоциироваться, не вызывать контрастного представления об обедах в приличных домах и, следовательно, уже имело самостоятельное значение. Но, конечно, это противостоящее представление было еще общим; обед у графини сделал это представление конкретным.

Совершенно ясно, что тема рассмотренного нами противопоставления, как и общая тема всех противопоставлений в «Воскресении»,— это тема неравенства. Все противопоставления сливаются в едином требовании равенства, пронизывающем весь роман.

Верхушке общества противопоставляется мир народной жизни как единственный истинный поэтический мир, как настоящая жизнь — ненастоящей, фальшивой. Кульминационным моментом в развертывании этого противопоставления, моментом, к которому стягиваются все другие противопоставления в романе,— является следующий.

На остановке, выйдя на платформу, Нехлюдов вновь увидел семейство Корчагиных, выходившее из вагона. Оно достигло конечного пункта своего вояжа.

«В молодом человеке с собакой Нехлюдов узнал гимназиста, молодого Корчагина. Толстая же дама была сестра княгини, в имение которой переезжали Корчагины. Обер-кондуктор с блестящими галунами и сапогами отворил дверь вагона и в знак почтительности держал ее, в то время как Филипп и артельщик в белом фартуке осторожно выносили длиннолицую княгиню в ее складном кресле; сестры поздоровались, послышались французские фразы о том, в карете или коляске поедет княгиня, и шествие, замыкающееся горничной с кудряшками, зонтиками и футляром, двинулось к двери станции».

Опять появляется в лукавом значении словцо «шествие», усмешка над столь уверенной в себе, чуть ли не эпической торжественностью этого выноса какого-то всего фальшивого, полумертвого тела длиннолицей княгини с ее фальшивыми зубами, фальшивой улыбкой и всей фальшью избранной ею позы «лежачей дамы». Сатирическая усмешка сказывается и в том, что в этом описании есть даже пародия на фигуру замыкающего эпического повтора: вновь появляется горничная со знакомыми нам кудряшками, зонтиками и каким-то футляром, опять замыкая шествие. (Все это, как мы помним, уже фигурировало при первом появлении этого шествия на московском вокзале.)

Это нелепо-значительное шествие понадобилось повторить для нового противопоставления, имеющего, как мы уже сказали, центральное обобщающее значение для всех противопоставлений, содержащихся в романе. На сей раз это второе шествие семейства Корчагиных противопоставляется — теперь уже не шествию арестантской партии, как противопоставлялось первое шествие семейства, а — тоже, если хотите, шествию — артели сезонных рабочих.

Нехлюдов «остановился, не доходя до двери станции, ожидая прохождения всего шествия. Княгиня с сыном, Мисси, доктор и горничная проследовали вперед, старый же князь остановился позади с свояченицей, и Нехлюдов, не подходя близко, слышал только отрывочные французские фразы их разговора. Одна из этих фраз, произнесен-

ная князем, запала, как это часто бывает, почему-то в памяти Нехлюдову, со всеми интонациями и звуками голоса.

— Oh! il est du vrai grand monde, du vrai grand monde [1],— про кого-то сказал князь своим громким, самоуверенным голосом и вместе с свояченицей, сопутствуемый почтительными кондукторами и носильщиками, прошел в дверь станции».

Сразу же вслед за этими словами вновь применяется классическая толстовская связка антитезы («титр»!): *в это самое время,*— связка, как обычно для «Воскресения», предвещающая, что сейчас развернется противопоставление, вступит в действие противоположное начало.

«В это самое время из-за угла станции появилась откуда-то на платформу толпа рабочих в лаптях и с полушубками и мешками за спинами. Рабочие решительными мягкими шагами подошли к первому вагону и хотели войти в него, но тотчас же были отогнаны от него кондуктором». Так же отгоняют их и от следующего вагона, и они готовы идти, видимо, хоть на край света и сесть куда бы ни велели, хоть на гвозди. Но в том вагоне, в котором едет Нехлюдов, отчасти благодаря его вмешательству, им все же удается разместиться, хотя и тут приличные господа и дамы возмущены их присутствием. Завязывается беседа, артель работала на торфяных болотах, возвращается домой в деревню. Толстой, с его умением передавать обаяние мужицкой речи, всего крестьянского склада, вводит нас в простой и великий мир труда, с его естественными человеческими заботами *жизнетворчества* (как выразился Толстой в «Исповеди», объясняя свой уход от привилегированного класса к народу, к тем, кто *творит жизнь).*

«Да, совсем новый, другой, новый мир»,— думал Нехлюдов, глядя на эти сухие, мускулистые члены, грубые домодельные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окруженным совсем новыми людьми, с их серьезными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой человеческой жизни.

«Вот он, le vrai grand monde»,— думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказанную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных, с их ничтожными жалкими интересами.

---

[1] О, он человек подлинно большого света, подлинно большого света *(франц.).*

И он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир».

Тут уже прямо высказана тема «Воскресения»: противопоставление двух миров — человеческого мира, мира трудовой народной жизни — далекому от всего истинно человеческого, от настоящих человеческих ценностей, насквозь фальшивому, противоестественному, угнетательскому паразитическому «миру Корчагиных». Начиная с «Казаков», затем в «Войне и мире» и «Анне Карениной» Толстой шел ко все большей поляризации этих двух сил. В «Воскресении» противопоставление двух миров явилось уже основным движущим фактором, главной темой, сквозным образом всего произведения [1]. Все антитезы, из которых состоит роман, являются частицами этого центрального образа.

Эта главная особенность романа подчеркивает качественное своеобразие, принципиальную идейно-художественную новизну «Воскресения» в развитии русской и мировой литературы. Создавая роман нового типа, который мы назвали непосредственно-социальным романом, Толстой создает синтетический образ как главное объединяющее начало произведения. Это — образ самой России в новую историческую эпоху, когда общественные противоречия достигли исключительной остроты, стали уже всеохватывающими, универсальными. И центральный синтетический образ предстает в художественной плоти романа как неустойчивое, близящееся к решающему кризису единство взаимоисключающих, разрывающих свою связанность противоположностей. Народ воплощает решающую духовную силу, по образу и подобию которой и должна установиться любовная жизнь всех людей в истинном единении и согласии.

То обстоятельство, что детали и ситуации в «Воскресении» не существуют сами по себе, а приобретают действи-

---

[1] Обилие антитез в «Воскресении» отмечалось исследователями. В. Жданов («Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение», М. 1960) упоминает, в частности, антитезы: утро Нехлюдова — утро Масловой; обед у Корчагиных — голодная Маслова; салон Корчагиных и приезд к ним Нехлюдова — женская камера и возвращение в нее осужденной Масловой; отъезд Корчагиных в имение — отправка каторжан в Сибирь. В книге В. Жданова антитезы не подвергаются рассмотрению: задача этой обстоятельной работы заключается не в анализе романа. Однако уже само по себе упоминание антитез является ценным.

тельность художественной жизни лишь в сцеплении с противоположными деталями и ситуациями, и является косвенным поэтическим отражением нового периода в историческом развитии России, когда противоречия пронизывают все стороны жизни и уже не остается никаких автономных уголков, «самостоятельных» сфер бытия, в которых напряженность назревшего столкновения противостоящих сил могла бы смягчаться и возникала бы почва для иллюзий независимости, отдельности, самодостаточности.

Ростовы, Болконские, Безуховы еще могли осознавать сферу своего существования самодовлеющей. Константин Левин, остро чувствующий, что «все переворотилось» и возврата к прежней жизни нет, уже не может воспринимать свой мир в таком для самого себя и самом по себе существовании, в каком могли воспринимать свою действительность отцы и деды. Но, однако, Левин все же еще не полностью лишен условного самодовления. Левин еще не ощущает такой универсальной взаимосвязанности и противоположенности всех мельчайших частиц жизни, такой остроты нарастающего столкновения двух миров, которые так или иначе отражены в художественной атмосфере и самой структуре «Воскресения».

И в конечном итоге по этой же причине (возвращаясь к исходной точке нашего анализа) у Нехлюдова даже нет своих, независимых, вполне индивидуальных вещей, которые могли бы иметь свое особое, глубоко-личное значение, окрашенное самостоятельным миром Нехлюдова, как это было с обстановкой, окружавшей героев предшествовавшей литературы, в их числе и Константина Левина. Все в «Воскресении» взаимосвязано, все помнит и знает друг о друге, о своей неразрывной связанности и исключающей противоположности по отношению к другим вещам, другой обстановке, другому миру.

В произведениях предшествовавшей литературы мы путешествуем по автономным мирам, переходим из одного мира в другой. Композиция «Героя нашего времени», состоящего из разных повестей, представляющих разные миры, объединенные лишь образом героя; построение «Мертвых душ» с его автаркией глав-повестей; автономичность структуры романов Тургенева, Гончарова — фиксируют состояние мира, еще не охваченного сквозным противоречием, всеобъединяющим и разрывающим. Противо-

положные начала, как они отражены в литературе, еще не проникают друг в друга, не пронизывают одно другое с такой полнотой связи и отрицания.

Всеобщая связь явлений, взаимоисключающих друг друга, впервые входит в художественный мир Достоевского. Эта связь волнует Достоевского по-иному, чем Толстого в «Воскресении». Пророчески угадывая фантасмагорические кошмары завтрашнего исторического дня в современной *буржуазности* (по слову самого писателя), Достоевский склонен видеть в своей современности по преимуществу признаки гибели надежд на гармонию, гибели всей красоты и согласия мира — такова главная тема Достоевского в «Идиоте», постоянный мотив его творчества. Толстой верит в положительный исход из противоречий действительности — в торжество народного начала с его устоями мира и согласия. Достоевский тоже стремится утверждать это начало, но, конечно, сильнее всего звучит в его произведениях трагическое предчувствие того, о чем А. Блок скажет: «ужас и мрак грядущих дней». Достоевский содрогается перед перспективами грядущего торжества ламбертовщины, шигалевщины — воплощения мерзкой буржуазности, царства всеохватывающей смердяковщины и инквизиции — чудовищной смеси, изготовляемой деспотическим, сладострастно-жестоким, невообразимым по своей комически абсолютной бездарности и тупости, но ловким и наглым дьяволом.

АКТИВНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

Монологичность Толстого в «Воскресении» связана со стремлением установить перспективы завтрашнего исторического дня в соответствии с идеалом вселенской любви и согласия. Стремление собрать, объединить противоречия, утвердить, возвысить над ними, извлечь из них необходимость для человечества любовно-дружественного решения — все это вызвало активность авторского голоса, повествовательного монолога в «Воскресении». Чем острее выявились в романе социальные противоречия и контрасты, тем сильнее представала перед Толстым необходимость объединяющего начала. Эта настоятельнейшая

потребность находила выражение, в частности, в монологизации повествования. Тут сказывалось, разумеется, влияние новой исторической действительности, внушавшей Толстому особенно властную потребность в социальном проповедничестве, открытом утверждении социальных идей и неизмеримо большую, чем прежде, убежденность в своей правде, чувство опоры на самое действительность, на ее объективное развитие, уверенность в близости решающей перемены всей жизни. Отсюда и уверенность голоса, ведущего повествование. Стремление к монологичности повествования в «Воскресении» находит объяснение также в широте охвата жизни страны, широте социального обозрения, которая требовала объединения. Произведение, состоящее из множества антитез, особенно остро ставило перед художником вопрос о художественных скрепах, создающих поэтическое единство.

Монологичность «Воскресения» своеобразна, это не лирическая, а эпическая монологичность. Здесь, в сущности, по-новому сказалось то же самое поэтическое устремление, которое было характерно для «Войны и мира». Толстой хотел, чтобы сама история говорила в его эпопее, он хотел слить свой голос с голосом самой истории. Но в «Войне и мире» этот единый голос самой истории и повествователя лишь «прорывается» в историко-философских главах, выглядящих отступлениями от общего хода эпопеи. В «Войне и мире» повествователь стремится как раз к тому, чтобы его присутствие в движении сюжета не чувствовалось, и поэтому отводит своему голосу особое, отдельное место для звучания в историко-философских отступлениях. Художественная действительность произведения развертывается в судьбах и сознаниях героев, без вмешательства повествователя. В «Анне Карениной» царствуют автономные миры героев, хотя в действительности романа все уже сдвинулось со своих мест и устремлено к взаимопроникновению и противопоставлению.

В художественном мире «Воскресения» все уже взаимопереплелось и взаимопротивопоставилось, и художник чувствует необходимость какого-то скрепления в единой структуре всего того, что вопиет друг против друга, выталкивает, исключает одно другое, не может жить в данном качестве одно без другого и вообще не может жить вместе с другим.

Это сдвинувшаяся действительность уже никак не вмещается в независимые миры героев. И Толстой уже не может передоверить все героям. Он добивается в «Воскресении» того, чтобы голос повествователя звучал как голос самой жизни,— и уже не в «отступлениях», а во всем ходе романа. Объективная, эпическая монологичность повествования о современной действительности — таково своеобразие «Воскресения».

Повествовательная интонация здесь преобладает над всеми интонациями персонажей. В сущности, весь рассказ в «Воскресении» представляет собою страстную речь, по-толстовски обстоятельно аргументированную, речь-рассуждение.

Уже самый зачин «Воскресения» принципиально отличен от прежних толстовских романных зачинов. «Война и мир» открывается картиной, в которой сразу возникает множество лиц, вводится множество разных голосов со своими особенными интонациями, нет и намека на звучание голоса повествователя, на авторское размышление или прямую оценку. Все сразу передоверяется персонажам. «Анна Каренина» тоже начинается объективной, вполне независимой от повествователя картиной, и лишь в коротком размышлении о счастливых и несчастных семьях прорывается толстовское стремление непосредственно участвовать в повествовании.

Зачин «Воскресения» представляет собою сплошное авторское рассуждение о весне в городе, о том, что люди портят весну, уходят от естественного счастья свободы и обновления жизни в мрачную противоестественную духоту тюремных казематов, мучают друг друга. И так любая картина, любой пластический момент в «Воскресении» вместе с тем являются одним из оттенков интонации непрерывно звучащего авторского голоса, то «освобождающегося» от голосов персонажей, то переходящего в их голоса. Каждое обстоятельство служит тут прямым аргументом, доказательством в авторской речи, ниспровергающей и утверждающей. Автор обвиняет и защищает. Например, в уже приводившемся отрывке мы как будто физически слышим авторский голос: «В то время, когда Маслова, измученная... тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее...» и т. д. В словах: «тот самый..., который соблазнил ее» — прямой упрек, возмущение повествователя. Эти слова пря-

мо выводят ситуацию из объективного пластического изображения к авторскому монологу, к авторской обвинительной речи. Это именно не «вмешательство» автора, а звучание сплошной авторской речи, которая нередко сама и подчеркивает то обстоятельство, что она есть не что иное, как авторская речь. Рассказывается о нерешительности Нехлюдова, не знающего, жениться или не жениться на Мисси Корчагиной. Рассказывается об этом как будто в соответствии с обычными нормами объективного повествования: «Кроме той обычной нерешительности перед женитьбой людей не первой молодости и не страстно влюбленных, у Нехлюдова была еще важная причина, по которой он, если бы даже и решился, не мог сейчас сделать предложения. Причина эта заключалась не в том, что 10 лет тому назад он соблазнил Катюшу и бросил ее, это было совершенно забыто им, и он не считал это препятствием для своей женитьбы; причина эта была в том, что у него в это самое время была с замужней женщиной связь, которая, хотя и была разорвана теперь с его стороны, не была еще признана разорванной ею».

Мы ясно слышим укоряющий авторский голос, ясно понимаем, что это именно авторский голос, дополняющий объективное описание. Ведь уже из всего предшествующего мы хорошо знаем, что Нехлюдов сейчас находится просто *вне* самой возможности даже вспомнить о Катюше. И поэтому негативное сообщение повествователя, что Нехлюдов находился в нерешительности не потому, что когда-то соблазнил и бросил Катюшу, что он не считал это обстоятельство препятствием для женитьбы, является совершенно лишним с точки зрения объективного описания данных обстоятельств. Это сообщение ничего не вносит ни в фактическую, ни в психологическую характеристику изображаемых обстоятельств. В описываемое автором состояние нерешительности героя воспоминание о Катюше не умещается, оно полностью выпадает из наличного бытия, из наличных переживаний героя. Нельзя даже сказать, что воспоминание о Катюше далеко от Нехлюдова: оно просто не существует для него. Нехлюдов не вспоминает,— а повествователь вспоминает. Для Нехлюдова не существует,— а для повествователя существует. Он прямо указывает Нехлюдову, что тот должен был бы помнить о Катюше, думать о ней, решая вопрос о своей женитьбе. Это повествовательское, осуждающее Нехлюдо-

ва напоминание (а не воспоминание героя) о Катюше переводит из описательного в оценочный план и самое сообщение о причине нерешительности Нехлюдова; осудительной оценкой окрашивается и сообщение о связи Нехлюдова с замужней женщиной. Так в форме описательной выражена общая оценка всей жизни Нехлюдова, всей безнравственности, жестокости, лжи этой жизни,— жизни, какою живет не один Нехлюдов, а вся привилегированная каста. Нехлюдов осуждается за то, что он живет как все.

Здесь тоже сказывается принципиальное различие между предшествующими романами Толстого и «Воскресением».

В «Войне и мире» действительность представала в сознаниях героев, в совокупности их сознаний. Если, скажем, Николай Ростов ничего не понимает в том, что произошло под Аустерлицем, то Андрей Болконский понимает смысл события. Если Пьер Безухов и князь Андрей видят каждый свою правду, то тогда, когда правда одного сталкивается с правдой другого (как это происходит, например, в богучаровском споре), возникает перспектива соединения противостоящих представлений о мире, устранения противоположных односторонностей, неправильностей, присущих обоим сознаниям, слияния той правды, части которой заключались в обоих сознаниях, в одну настоящую правду о мире, о жизни людей, о том, как надо жить. Сознание данного отдельного героя не было адекватно правде жизни (разумеется, как ее понимал автор), но сознания героев, взятые в совокупности, в которую включались и правда Кутузова, и правда Тушина, и правда Каратаева, представлялись обобщающими правду жизни в целом. Философско-исторические главы были призваны подтвердить эту правду голосом самой истории, но они не содержали в себе ничего такого, что так или иначе не охватывалось бы сознаниями героев.

Духовная эволюция Константина Левина в конечном итоге была адекватной авторскому представлению о мире, о правде жизни (поэтому и ответ на вопрос, поставленный трагедией Анны, заключен в истории духовных исканий Левина).

В «Воскресении» художественная мысль, представляющая правду жизни, далеко не охватывается, не поглощается сознаниями героев, не умещается в этих созна-

ниях. Она развивается и в сознаниях героев, и независимо от них. Отчасти с этим связана и *безгеройность* «Воскресения». Толстой в новой исторической обстановке уже или еще не может найти такого героя, который вел бы внутреннее и внешнее действие так, как ведут его Пьер, Андрей Болконский, Константин Левин,— героя, жизненный и духовный путь которого был бы адекватен идее произведения, являлся решающим для нее. Нехлюдов оттесняется ходом романа, ходом жизни.

Все это не могло не усиливать значение голоса повествователя в романе. Активность, всепроницающая роль этого голоса говорит о самонедостаточности, самовзрывчатости наличного бытия, о том, что в пределах данной социальной действительности невозможно найти решение ни одного из тех проклятых, страшных вопросов, которые встают перед совестью Нехлюдова, перед совестью читателя. Голос повествователя с пророческой властной убежденностью внушает читателю, что должна возникнуть, не может не возникнуть иная, новая действительность.

В «Войне и мире» был выдвинут идеал истинной человеческой жизни людей на земле, но еще не могло быть того *взрыва* действительности, каким явилось «Воскресение». В «Анне Карениной» уже взрываются устои наличного социального бытия, но, однако, допускается возможность «божеской» жизни в его пределах, нет полноты и решительности отрицания основ существующего строя жизни, хотя трагедия Анны и все искания Левина взывают к иной действительности. В «Воскресении» Толстой утверждает необходимость и непосредственную близость установления иной, «божеской» действительности на земле, преображения жизни,— не действенного преобразования, а именно преображения,— но все же изменения всего строя жизни на тех основах толстовского идеала, которые раскрыты Лениным (примитивная крестьянская демократия, союз свободных мелких производителей и т. д.).

В записях и письмах Толстого периода «Воскресения» мы то и дело встречаемся с уверенностью в близости коренного изменения действительности. «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы, христианские народы,— delenda est, должна быть разрушена, говорил я и буду твердить это до тех пор, пока она [не] будет разрушена. Я умру, может быть, пока она не будет еще разрушена, но я не один, со мной стоят сотни тысяч людей, со

мной стоит истина. И она будет разрушена, и очень скоро. Она будет разрушена не потому, что ее разрушат революционеры, анархисты, рабочие, государственные социалисты, японцы или китайцы, а она будет разрушена потому, что она уже разрушена на главную половину,— в сознании людей» *(27, 534)*.

Конечно, как и все мысли Толстого о неизбежности разрушения существующего строя жизни и установления иного, так и приведенное утверждение проникнуто христианско-идеалистическими представлениями о том, что главное — это отвергнуть в сознании социальный строй: если это произошло, то неизбежно и очень скоро последует разрушение этого строя и в самой действительности. Но все же речь идет не о каком-то разрушении старого и установлении нового только в сознании, только в духе: речь идет об уверенности Толстого в близком установлении совершенно иного социального строя, основанного на действительной справедливости, настоящем равенстве, истинном братстве и подлинной свободе — в земной, материальной реальности. В одном из писем августа 1889 года Толстой пишет: «Как бы желал вам передать все то радостное, те признаки приближения весны, которые чувствую в доходящих до меня проявлениях жизни со всех сторон» *(64, 302)*.

Эти строки о приближающейся весне, о воскресении всей жизни людей прямо перекликаются с картиной весны, открывающей «Воскресение», и с упорным мотивом, сопровождающим эту картину: как ни стараются люди испортить, «отменить» весну,— весна останется весною, и весна утвердится во всей жизни. Речь идет, разумеется, не только о весне духа, а именно о социальной весне. Толстой чувствует, что человечество стоит перед коренным переворотом, и Толстому представляется, что этот переворот будет состоять в том, что утвердятся наконец в самой жизни, а не только в сознании христианские начала христианским путем. Он пишет в письме от 22 февраля 1890 года: «Славословия, толкования, молитвы, таинства, споры, определения, храмовые служения, всего этого уже было достаточно во всех возможных видах и всем уже набило оскомину. Теперь перед христианским человечеством стоит уже в упор... задача осуществления в жизни христианского мировоззрения, вопросы собственности, войны, наказания, власти, проституции... И вот уже лет

20 последних заметно, как человечество, уткнувшись в эти вопросы, как норовистая лошадь у подъема, кидается и вправо, и влево, и на дыбки, а не делает одного, что нужно — влечь в хомут и по мере сил тянуть в гору.

Это начинается, мне кажется. Начинают, кажется, люди делать попытки приложения к жизни того, что они исповедуют. Вот что занимает меня и на что я намерен посвятить оставшуюся мне, очевидно, очень небольшую частицу своей жизни» (65, *31*).

Приложить христианство к жизни — не церковное, лишь отвлекающее людей от социальной действительности,— означало для Толстого, как видим, решение вполне реальных, коренных вопросов действительности, таких, как уничтожение частной собственности, всех видов насилия людей над людьми. И он все глубже проникался уверенностью в том, что освобождение всех народов земли от зла старого мира — дело не отдаленного будущего, а завтрашнего и, быть может, даже сегодняшнего дня. «Мне кажется, что за последнее время с чрезвычайной, все увеличивающейся быстротой стягиваются связи международные, братские, несмотря на страшные угрозы войны» (66, *85*) — писал он в ноябрьском письме 1891 года. Работа мысли Толстого целиком была устремлена к перспективе изменения мира. В том же ноябре 1891 года он, как бы формулируя всю тему Нехлюдова, говорит: «спасение и поправка делу одна: покаяние, т. е. изменение жизни, разрушение стены между нами и народом, возвращение ему похищенного и сближение, слияние с ним невольное (т. е. неизбежное.— *В. Е.*), вследствие отречения от преимуществ насилия» (66, *95*). Рассказывая о впечатлениях от участия в помощи голодающим, Толстой пишет (31 мая 1892 года): «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может,— я уверен» (66, *224*). «Мне все кажется,— говорит Толстой в письме 24 декабря 1893 года,— что время конца века сего близится и наступает новый; в связи с тем, что и мой век здесь кончается и наступает новый, все хочется поторопить это наступление, сделать, по крайней мере, все от меня зависящее для этого наступления. И всем нам, всем людям на земле только это и есть настоящее дело» (66, *452*).

Со всей страстностью своей натуры Толстой хочет сам дожить до торжества «нового века», до коренного измене-

ния условий жизни. Надо все силы посвятить ускорению предстоящего торжества любви на земле. Несомненно, что Толстой видел в своем «Воскресении» одно из средств ускорения коренного преобразования мира.

«И радостно жить в такое время,— пишет он в письме 27 марта 1895 года.— Жидкость начинает не только согреваться, но и закипать. И не успеете оглянуться, как она вся сольется в одну кипучую волну и очистится и установится в новом, ином, лучшем виде» (68, *62*). В письме 10 сентября 1895 года Толстой высказывает уверенность в том, что «дни государственного насилия уже сочтены, и освобождение не только покоренных народов, но и задавленных рабочих, уже близко...» (68, *170*).

Толстой жил в 90-е годы с торжественным захватывающим чувством: вот-вот настанет час и все люди придут к любовному согласию. До этого светлого часа, кажется, рукой подать!

Большой интерес для понимания всего своеобразия «Воскресения», замысла автора, всей идейно-художественной позиции, занятой им в романе, представляют следующие слова из черновика письма Толстого 27 января — 6 февраля 1891 года: «Я не только думаю, что жизнь, основанная на законах Христа, как они выражены в нагорной проповеди, должна быть осуществлена очень скоро, но убежден в том, что в этом единственное избавление нашего христианского человечества от полного уничтожения и что мы теперь дошли до такого критического положения, что мы будем вынуждены руководствоваться этими законами. Больше того, я думаю, что вполне ясно, что если бы все следовали законам Христа, то царство божие давно бы наступило. И потому мы все обязаны жить теперь же так, как будто законы эти управляют в мире. Вот почему и сказано: «Царство божие внутри вас есть» (65, *239*).

В этой записи мы находим, в частности, полное подтверждение отмеченной нами своеобразной, по-толстовски парадоксальной связи между такими несвязуемыми особенностями «Воскресения», как, с одной стороны, стремление ко все более острому разоблачению социальной действительности с раздирающими ее противоречиями,— а с другой стороны, вера в возможность преодоления этих противоречий и установления иной, новой действительности только лишь посредством любви людей друг к другу («Царство божие внутри вас»). Показать людям, что они

дошли до такого критического положения, когда остается лишь один шаг до полного самоуничтожения человечества,— показать это для того, чтобы люди опомнились: *вспомнили себя*, человеческое в себе, возлюбили друг друга и установили новую жизнь — вот пафос «Воскресения». Сила критического начала в романе, которая делает «Воскресение» вершиной русского и мирового критического реализма, стремление Толстого сказать человечеству, что оно находится на краю гибели и неизбежно низвергнется в пропасть, если не изменит основ своей жизни,— все это оказывается переплетенным с такой слабой, такой ненадежной рецептурой лечения болезни. Так вновь и вновь сказываются кричащие противоречия в мировоззрении и творчестве Толстого.

Вот позиция Толстого, сплетение в нем великого критика старого мира, указывающего человечеству на неизбежную гибель, если оно не изменит всей своей жизни,— с великим успокоителем, навевающим человечеству «сон золотой»: сон о любви людей друг к другу, которая способна преобразить все и всех на свете. Видеть, что ненависть правит этим миром, что «людоедство начинается не в тайге», а в царских «министерских кабинетах» («Воскресение»), и вместе с тем полагать, что в этом мире способна сама собою, только вследствие усиленного внимания человечества к нагорной проповеди, установиться такая любовь человека к человеку, которая превратит весь мир в царство любви — вот Толстой.

Так или иначе, приведенные отрывки из записей и писем свидетельствуют о том, что Толстой периода «Воскресения» доверяет жизни. В этом доверии художника к жизни проявляется и толстовский утопизм, толстовское рационалистическое христианство, перекликающееся кое в чем с просветительским утопическим рационализмом: если человечество осознáет дилемму, стоящую перед ним — полное самоуничтожение или полное торжество любви, то установится настоящая жизнь.

Вся позиция Толстого этого времени представляет собою религиозно-мистифицированное отражение нового периода русского освободительного движения, выхода на историческую арену народных масс. Ленинское определение Толстого — зеркало русской революции — раскрывается во всей своей глубине. Доверие к жизни — и современной, сегодняшней и завтрашней социальной жизни,

проявившееся у Толстого в «Воскресении», было в конечном итоге глубоким чувством народности как свойства самой новой исторической эпохи. Моральное торжество народного мира теперь уже не было проецировано в историческое прошлое и не являлось только идеалом, как в «Войне и мире». Это торжество все более входило в современную действительность, Толстой полагал, что идеал уже входил в жизнь. Можно так выразить мирочувствование Толстого: чем страшнее сегодняшняя жизнь, тем несомненнее близость ее преображения. Подавленный впечатлениями крестьянского голода, удрученный ничтожной малостью той помощи голодающим, в которой он принимал участие, презирая самого себя за то, что участвует в таком фальшивом деле, как подачка грабителей ограбленному народу, Толстой вместе с тем вновь и вновь выражает уверенность в том, что скоро, скоро все изменится. Он пишет в год голода в письме от 26 января 1892 года: «Есть и радости — радости общения с людьми и сознания приближения царства божия. «Если видите, что ветки смоковницы становятся мягки, знайте, что близко лето, при дверях».

И оно близко. Не могу себе представить того, чтобы жизнь после нынешнего года вернулась к прежнему. Изменение жизни уже свершилось и видно тем, к[оторые] могут видеть» (66, *143*).

Близко, *при дверях*, то новое, братское, весеннее! Надо довериться потоку жизни, влиться в него, войти частицей в мир общенародной жизни, идти вместе с этим миром. Таков источник света, пронизывающего «Воскресение», этот роман о самом мрачном, о самом жестоком, роман о торжествующем зле. Радость «Воскресения» — это радость полноты внутреннего освобождения от старого мира, радость ясности, решительности понимания зла, суровая радость осознания правды, как она есть, первооткрытия бесчеловечных, страшных законов, управляющих миром. И это, вместе с тем, радостное чувство путешественника, открывающего новый мир.

Именно в «Воскресении» Толстой достигает особенной силы в срывании всех и всяческих масок с многообразных видов социальной лжи и насилия. И если в «Воскресении», как и в предыдущих произведениях Толстого, основной антитезой по-прежнему остается крестьянин и помещик, то, во-первых, сама эта антитеза предстает в новом каче-

стве остроты, объективно выявляя непримиримость двух социальных сил, находящихся в поле зрения художника. А во-вторых, в это поле зрения входят и такие новые (или, во всяком случае, входят в новом идейно-художественном качестве, в новой ясности осознания) объекты разоблачения, как вся машина угнетательской, насильственной государственности. Возникает целостный сатирический образ бюрократии в ее разветвленности от высших звеньев до низших, от палаческой верхушки буржуазно-помещичьего государства до физического палача, воплощающего конечный смысл всей деятельности, всего существования этого государства. За всем блеском, респектабельностью расшитых золотом мундиров, торжественной чинностью отправлений государственного порядка, сверканием орденов, за всей благопристойностью, роскошью фраков, бальных платьев, светских приемов, салонных разговоров — за всем этим стоит палач. И все это — лишь маска, надеваемая палачом. Палач, истязающий беззащитных людей,— это и есть истина возвышающейся над народом государственной, светской, общественной, консервативной и либеральной пирамиды. Эпоха кануна революции и определила беспощадную силу толстовского срывания масок.

ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА ПРАВДОЙ

Тема Нехлюдова — это тема совести, тема личной ответственности человека за мир.

Перед Нехлюдовым постепенно открылось торжество зла в окружающей действительности. «Все то страшное зло, которое он увидел и узнал... все это зло... торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить зло, но даже понять, как победить его».

Отвечаешь ли ты, лично ты, за добро и зло, за всю жизнь людей, за преступность общественного строя, даже за незнание возможностей победы над злом?

Нехлюдов проходит большой путь, прежде чем прийти к этому вопросу.

Русская литература создала особый жанр, который можно назвать путешествием за правдой. К нему относится «Путешествие из Петербурга в Москву», «Мертвые

души», «Кому на Руси жить хорошо», горьковские циклы: «По Руси» и автобиографическая трилогия. «Воскресение» построено как роман-путешествие.

Движение сюжета в романах Толстого всегда имеет своей основой историю духовного развития героев, неразрывно связанного с их жизненными обстоятельствами, со всей окружающей их обстановкой. Смена различных стадий этого развития и есть ведущее динамическое начало толстовского романа. Толстой сказал о своей повести «Отец Сергий», что тут «весь интерес» заключается в «тех психологических стадиях, которые он [Сергий] проходит» (51, *47*). Это относится не только к «Отцу Сергию». Движение «Войны и мира» знаменуется вехами жизненного и духовного пути Николая Ростова, Андрея Болконского, Пьера Безухова. Истории этих героев так или иначе входят в историю души Наташи Ростовой. Движущее начало «Анны Карениной» определяется сменой психологических стадий, переживаемых героиней в ее трагедии, и Константином Левиным в его духовных исканиях. Особенная художническая страсть к прослеживанию пути людей подтверждает мысль Чернышевского о преимущественном интересе Толстого к диалектике души: смена стадий духовного развития, смена психологических стадий и представляет собою проявление этой диалектики. Если Достоевского по преимуществу интересует наличное (чаще всего трагическое) состояние души, то интерес Толстого прежде всего обращен к истории души.

Толстой сравнивает Нехлюдова с путешественником, совершающим открытие нового мира — мира народной жизни. Все истины о добре и зле, к осознанию которых приходит Нехлюдов, являются для него первооткрытиями и так именно воспринимаются читателем. Весь роман дышит воздухом новизны, горечью и радостью первоначальных узнаваний. Открытие торжества зла над жизнью людей Нехлюдову поначалу даже кажется неправдоподобным. Ему трудно поверить в то, что основы этого торжества так невероятно просты, примитивны, что все жестокости и насилия совершаются лишь из-за грубых корыстных интересов привилегированной касты. Свойство искусства: всегда открывать мир как поразительную новость — особенно присуще Толстому.

Осознание ответственности человека перед своей совестью, а тем самым перед миром для Толстого есть не что

иное, как связь человека с людьми — главная человеческая ценность. Отсутствие или утрата этой ценности означает отсутствие или утрату духовной личности, всегда неповторимой, утрату человеком самого себя как человека. И самое понятие *воскресения* означает для Толстого прежде всего обретение духовной связи с жизнью всех людей. Это обретение — всегда творческая, а не подражательная духовная деятельность, всегда самостоятельная работа мысли и души. Голос совести, живущий в каждом человеке, заглушаемый и подавляемый (как трава на городских камнях) общественным мнением, зависящим от власти господствующей касты,— это и есть голос истинного мира, голос человечества в человеке. И чем более внутренне свободен человек, чем более он верен самому себе, тем более он — *мирской* человек. Это — мысль всего романа; ее высказывает тот «странный, обличающий начальство свободный старик, признаваемый сумасшедшим», с которым Нехлюдов встретился на пароме. Преследуемый, заточаемый в тюрьмы и все же — свободный! — старик этот утверждает, что человек не должен верить ничему и никому, кроме себя. «Будь всяк сам себе, и все будут заедино». Если будешь верен себе, то будешь верен всем. А верить себе трудно, потому что против тебя, каков ты есть в своей сути, против истинного тебя восстает все готовое, предустановленное, заведенное.

Ясен, конечно, идеалистический характер перенесения центра тяжести в авторском разрешении социальной проблематики романа на чисто духовное начало. Это сказывается и в представлении о некоей первозданной светлой основе человеческой природы: надо только освободиться от всего наносного, прорваться сквозь всю общественную ложь и фальшь к своей истинной человеческой сути. Достоевский как будто вел прямой спор с Толстым, ужасаясь фатальной равносильности в человеческой душе добра и зла, красоты и безобразия, идеала Мадонны и идеала Содома.

Всем этим представлениям противостоит истина, заключающаяся в том, что самое *я* человека образуется в общественной практике и борьбе.

Однако за всей идеалистически-религиозной мистификацией необходимо увидеть и то, какая большая социальная мысль — о личности, народе, обществе — бьется в раздумьях Толстого.

Нам предстоит проследить этапы совместного *путешествия* Нехлюдова и Масловой. Слово «этапы» приобретает тут и особый смысл: духовная эволюция героев в большой своей части оказывается следованием по этапам каторжного пути — каторжного и в буквальном смысле, и в смысле моральной трудности.

История Нехлюдова есть история перерастания личного стыда за свое моральное преступление в социальный стыд за преступление над людьми, совершаемое всем обществом, а значит, и каждым, подчиняющимся законам и нормам этого общества, особенно, разумеется, теми, кто так или иначе примыкает к господствующим верхам. Нехлюдов все глубже чувствует себя соучастником преступления, совершаемого повседневно, повсечасно, поминутно над людьми. Преступное общество вдвойне преступно: оно мстит своим жертвам за то, что они его жертвы. Так оно отомстило Катюше Масловой.

Соответственно духовной эволюции героя эволюционирует и весь роман. Он начинается как история совестливого барина, решившего искупить свою вину женитьбой на соблазненной им падшей женщине. Но в ходе сюжета рамки романа все шире раздвигаются, и он становится эпическим повествованием о жизни народа. Превращение личной моральной вины в общий социальный вопрос мучает Нехлюдова еще глубже и острее, чем если бы его вина осознавалась им только как личная. Там он мог бы, как ему вначале и представляется, если не искупить, то ослабить свою вину, женившись на Катюше. Может быть, он мог бы найти, как он надеется, облегчение в сознании исполненного морального долга.

Но роль ходатая по делу Масловой, взятая им на себя, оказалась для него окном, дверью в мир: в мир общенародного горя. Благодаря близости к арестантке Масловой у Нехлюдова возникают новые и новые знакомства, перед ним проходят новые и новые судьбы людей, посаженных за решетку, ссылаемых в каторгу. Картина общенародной жизни становится все более широкой и многосторонней. Нехлюдов приходит к пониманию, что он сам — один из виновников народного страдания в силу своей принадлежности к привилегированным слоям. Его ответственность перед Катюшей Масловой стала его ответственностью перед всеми.

Как же быть? Как быть с тем, что ты сам поддержи-

ваешь — всей своей жизнью, всем своим положением в обществе, всем своим действием или всем своим бездействием — насилие и ложь шайки разбойников, как назвал Толстой царское правительство и высшие сословия? Жить с сознанием, что каждой минутой своей жизни ты поддерживаешь и укрепляешь зло, Нехлюдов не может. Но и понять, как победить зло, он тоже не может.

Как и его предшественник Константин Левин, Нехлюдов испытывает в финале неожиданное евангельское озарение. Но есть различие между евангельским исходом Левина и евангельским исходом Нехлюдова. Левин в финале приходил к выводу, что надо жить по-божески, «по правде Фоканыча», а все остальное приложится. Иными словами, оказывалось, что все-таки можно жить чисто и справедливо в той действительности, которую сам же Левин отверг как чуждую человеку. Левин, таким образом, отказывается от своих прежних мыслей о необходимости коренного изменения всей жизни. Иначе звучит вывод Нехлюдова. Он приходит к мысли, что исполнение догматов нагорной проповеди должно установить «совершенно новое устройство человеческого общества, при котором не только само собой уничтожалось все то насилие, которое так возмущало Нехлюдова, но достигалось высшее доступное человеку благо — царствие божие на земле».

Реакционно-утопический характер толстовского учения обнажается перед нами. Достаточно того, чтобы люди возлюбили друг друга, и само собой уничтожится зло и насилие. Но вместе с тем признается необходимым, в отличие от финала «Анны Карениной», совершенно новое устройство человеческого общества. Этот вывод — о необходимости и близости преображения всей жизни людей на земле — закономерно вытекает из эволюции Нехлюдова, из всего хода романа. Религиозная же мистификация, христианская любовь людей друг к другу как панацея противоречит художественной конкретности «Воскресения» еще более резко, чем евангельское просветление Левина противоречило художественной реальности «Анны Карениной».

Подлинная ценность пути, пройденного Нехлюдовым,— так же как и Константином Левиным,— для Толстого прежде всего именно в самом пути, в непрерывности исканий, в постановке коренных вопросов общей жизни как своих, глубоко личных вопросов, в неумолимости со-

вести с ее вечным бунтом, в отрицании безразличия и внутреннего подчинения господствующему мнению, установившимся формам. Именно потому, что совсем не ясно, как победить зло и возможно ли победить его, особенно необходима непрерывная работа мысли и совести, всегда новое сознание того, что, не умея или не желая преодолевать зло жизни, ты уже тем самым поддерживаешь зло. Такое состояние разума и совести есть единственная возможность сохранения в себе человека и человеческих отношений с миром. В беспощадной критике той действительности, где господствует зло, в срывании с нее масок — не раздор личности с миром, а слияние с истинным миром. Таково в понимании Толстого значение *нехлюдовской* темы.

Пути Нехлюдова и Масловой неразрывно связаны. Поэтому прослеживание эволюции героя и героини романа является вместе с тем и изучением истории их взаимоотношений. Каждая стадия, проходимая Нехлюдовым и Масловой, есть вместе с тем стадия развития их взаимоотношений. Итак, каковы же этапы пути?

«ВСЕГДА ТАК, ВСЕ ТАК»

В объяснении причин морального падения Нехлюдова, соблазнившего Катюшу, Толстой выдвигает на первый план влияние норм, обычаев данной действительности, данного круга общества. Писатель нашего времени Антуан де Сент-Экзюпери называет это стадностью. Экзюпери — знал он о том или не знал — развивал по-своему некоторые коренные темы Толстого, и прежде всего тему связи людей в ее противопоставлении «стадности». Свою главную мысль Экзюпери выразил в следующих словах:

«Есть только одна подлинная ценность — это связь человека с человеком» [1]. И он же сказал (в письме генералу X): «Мне грустно за мое поколение, опустошенное и утратившее человеческую сущность. Познав в качестве духовной жизни бар да математику, да Бугатти, оно пребывает сегодня в состоянии полного растворения в стадности, не имеющей уже никакой окраски...

---

[1] А. Сент-Экзюпери, Земля людей, М. 1957, стр. 98.

Есть только одна проблема, одна-единственная во всем мире. Вернуть людям их духовные заботы». Человек жив тогда, когда он связан с людьми своею самостоятельной личностью, и мертв, когда стадность подменяет эту связь.

Вся жизнь Ивана Ильича была смертью, потому что единственной ее целью было жить *как все*. И только пришедшая за ним смерть с полным знанием дела объяснила ему, что в продолжение всей своей жизни он был мертв. Такова скорбная ирония «Смерти Ивана Ильича», повести, которая с таким же основанием могла бы быть названа и «Жизнь Ивана Ильича».

Мы видели, какую важную роль играет противопоставление в «Войне и мире» и «Анне Карениной» ложного общего — истинному общему. Ложное общее в понимании Толстого — это и есть то, что Экзюпери называет стадностью. Вся история Николая Ростова, по природе своей человека мирского, была историей утраты мира и утраты личности вследствие подчинения стадности — кастовой, военной, помещичьей. Антуана Экзюпери страшила стадность как проявление тоталитаризации современного буржуазного общества. Толстой оказывается нашим современником и в этой теме, он как бы предвосхитил ее.

Толстой, Достоевский, Чехов — писатели, которые более всех других помогают вернуть людям духовные заботы. История Нехлюдова есть история освобождения от стадности — во имя утверждения подлинной связи с миром.

В ранней юности простор жизни был дан Нехлюдову как нечто не осознававшееся им. И он ушел от себя самого, похоронил в себе самого себя, потому что перестал верить себе и стал жить как все — все те, кто принимает существующую действительность за единственно реальную действительность, все те, кто не открывает жизнь и самих себя всегда заново.

Нехлюдов был *жив* тогда, в своей первой юности, когда он полюбил Катюшу и она полюбила его и их любовь была вместе с тем их любовью ко всему миру, ко всей чистоте и радости жизни. Не понятая им тогда, как единственная ценность, но несомненная любовь его к Катюше была возможна именно потому, что тогда в его душе была связь со всем миром и с самим собою и сама его любовь была этой связью.

Мы уже знаем, что таково понимание сущности истинной любви у Толстого. В «Войне и мире» и «Анне Карениной» Толстой выясняет мысль о том, что истинная любовь к единственному человеку есть вместе с тем любовь ко всему целому, мировому и что в том состоянии мира, где утеряна человеческая связь людей, опустошается, мертвеет, гибнет и любовь.

В «Воскресении» развивается вариация, дается несколько иной аспект темы любви.

Здесь — как и все в этом романе — любовь тоже выявляется в присущем ей качестве первооткрытия. Она всегда входит в жизнь человека как поразительная новизна. И только ей, любви, действительно дано открывать новизну каждого человека, его неповторимость, то, что свойственно только этому человеку. Любовь — всегда открытие мира и открытие человека. Вот почему она отвергает все похожести и подобия, она не может быть *как все*.

Когда Нехлюдов и шестнадцатилетняя Катюша поняли, что они любят, то все открылось перед ними в первоначальности и все, что ни было чистого и сияющего в мире, все было *для них*. Нехлюдов удивлялся тому, как другие не понимают, «что все, что здесь, да и везде на свете существует, существует только для Катюши... все, что только было хорошего на свете, все было для нее. И Катюша, ему казалось, понимала, что все это для нее. Так казалось Нехлюдову, когда он взглядывал на ее стройную фигуру в белом платье со складочками и на сосредоточенно радостное лицо, по выражению которого он видел, что точь-в-точь то же, что поет в его душе, поет и в ее душе». Весь мир пел их любовью, и их любовь пела всем миром. Он видел «на всем ее существе две главные черты: чистота девственности любви не только к нему,— он знал это,— но любви ко всем и ко всему, не только хорошему, что только есть в мире,— к тому нищему, с которым она поцеловалась.

Он знал, что в ней была эта любовь, потому что он в себе в эту ночь и в это утро сознавал ее и сознавал, что в этой любви он сливался с нею в одно...»

В скрытом своем поэтическом значении пасхальное богослужение было венчанием Нехлюдова и Катюши. И оно было их венчанием со всем миром.

Но все это сменилось у Нехлюдова иными чувствами. И вместе с изменением чувств, вместе с происходящим

разрушением любви изменяется образ весны. Весна — это и есть их любовь. И нам сначала дана вся свежесть и радость весны. Но весна становится иною. Нехлюдов стал совсем другим за те три года, что он не видел Катюши. И в этот свой приезд он только на одну весеннюю ночь и стал вновь таким, каким он был тогда, когда впервые, три года назад, нечаянно поцеловался с Катюшей. За эти годы он уже стал частицей «реальной действительности», стал офицером. Действительность, требующая жить так, как живут все, заволокла Нехлюдова и похоронила в нем мир. «Тогда мир божий представлялся ему тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать,— теперь все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился». Конечно, состояние человека всегда определяется условиями жизни, в которых он находится. Но одно дело подчиниться условиям, каковы бы они ни были, дать им полную возможность формировать личность по их образу и подобию, считая их само собою разумеющимися, и другое дело всегда разгадывать мир, постигать его как тайну. При подчинении все просто и ясно, ничего нет, кроме данного тебе, а то, что дано как непреложность, а не открыто тобой, то не твое, чужое и ты — чужой самому себе. Это — один из всегдашних мотивов Толстого. И вот Нехлюдов сопоставляется с тем, каким был он тогда, когда был своим для себя, с теперешним Нехлюдовым, отчужденным от мира и от себя. «Тогда нужно и важно было общение с природой и с прежде него жившими, мыслящими и чувствовавшими людьми (философия, поэзия),— теперь нужны и важны были человеческие учреждения и общение с товарищами. Тогда женщина представлялась таинственным и прелестным, именно этой таинственностью прелестным существом,— теперь значение женщины, всякой женщины, кроме своих семейных и жен друзей, было очень определенное: женщина была одним из лучших орудий испытанного уже наслаждения...»

Все в жизни стало очень определенное, не стало ни загадок, ни тайн, потому что все стало как у всех: «товарищи», с которыми общался Нехлюдов, учреждения.

«И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим. Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно...; веря

же другим, решать нечего было, все уже решено... Мало того, веря себе, он всегда подвергался осуждению людей,— веря другим, он получал одобрение людей, окружающих его».

Нехлюдов и поступил с Катюшей по нормам тех условий, в которых он жил. Он «безвозвратно разбил что-то бесконечно драгоценное». Он разбил самый мир. Эта мысль о том, что разбито нечто единственно важное, нарушены основы жизни, выражена, опять-таки, в некоем параллелизме. (Столь частые в романе параллелизмы, несомненно, уходят корнями в народное эпическое мышление.) Картина той черной мартовской ночи, когда Нехлюдов разбил жизнь, содержит в себе свойственное народному эпосу сопоставление того, что происходит с людьми, с тем, что происходит в природе.

Нехлюдов стоит перед окном девичьей и видит Катюшу, которая не знает, что он смотрит на нее.

«Он стоял и смотрел на нее и невольно слушал вместе и стук своего сердца, и странные звуки, которые доносились с реки. Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная *работа* (подчеркнуто мною.— *В. Е.)*, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие нити.

Он стоял, глядя на задумчивое, мучимое внутренней *работой* (подчеркнуто мною.— *В. Е.*) лицо Катюши, и ему было жалко ее, но, странное дело, эта жалость только усиливала вожделение к ней».

Как и в других разобранных нами случаях, параллелизм подчеркивается Толстым посредством одного и того же слова, употребляемого в обеих сопоставляемых ситуациях.

Развертываются два события: одно — между людьми, другое — в природе. Ломается лед на реке. Тяжелая значительность того, что происходит между двумя людьми, выражена в значительности, трудности того, что в это время происходит в природе. Каждое из этих событий по своей сущности должно было бы быть радостным, свободным, весенним, обновляющим жизнь. Но то и другое предстают мрачными, тяжкими, зловещими вопреки самим себе, вопреки природе. Событие, происходящее между людьми, бросает черную тень на событие, происходящее в природе. Перед нами не контрастное сопоставление, а сопоставление по сходству. Но и тут сказывается анти-

тетичность толстовского художественного мышления. Внутренняя контрастность как раз и заключена в том, что события, сами по себе естественные, предстают противоестественными. Первая любовь, которая могла и должна была бы быть радостью, превращена в несчастье. Река, ломающая лед, пробуждающаяся к весенней жизни,— всегда радостно волнует людей расковыванием, обновлением жизни. Но вот все это погружено в мрак.

Катюша, уступая своей любви, отдалась Нехлюдову.

«Ах, не надо, пустите,— говорила она, а сама прижималась к нему».

Толстой прибегает тут к удивительному для его стилистики приему: он не ставит точки после слов «к нему» и оставляет после этих слов длинный пробел, а следующая строка состоит из многоточия. Это молчание повествователя кричит о грехе кощунства, о превращении любви всего лишь в похоть, в пошлость стандарта: «все так поступают».

«Когда она,— читаем мы после молчания повествователя,— дрожащая и молчаливая, ничего не отвечая на его слова, ушла от него, он вышел на крыльцо и остановился, стараясь сообразить значение всего того, что произошло.

На дворе было светлее; внизу на реке треск и звон и сопенье льдин еще усилились, и к прежним звукам прибавилось журчание. Туман же стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное.

«Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной?» — спрашивал он себя. «Всегда так, все так»,— сказал он себе и пошел спать».

Большое счастье или большое несчастье случилось с природой, с весной, рекой, прорвавшей лед? Грех Нехлюдова против Катюши — грех против всей природы. Нарушены основы жизни, и вот все вступило в противоречие с самим собою. Журчанье воды, пробившей лед,— не весеннее в этой безвесенней весне, подобной безлюбовной любви. И ущербный месяц отвергает весну, он угрюм как свидетель злодейства и пророк грядущих несчастий, прячущий свое лицо, он не пытается пробить стену тумана, а странно смотрит сквозь нее, молча отвечая на вопрос Нехлюдова: большое счастье случилось или большое несчастье. И поразительно, что образ этого месяца, который тускло освещает нечто черное и страшное и сам становит-

ся частью этого черного и страшного,— затем, в ретроспекции, сливается с образом самой Катюши Масловой, с чернотой ее глаз, которые так же строго смотрят на Нехлюдова, как смотрел на него месяц в ту страшную черную ночь.

В зале суда Маслова смотрит на Нехлюдова, не узнавая его.

«Катюша глядела на хозяйку, но потом вдруг перевела глаза на присяжных и остановила их на Нехлюдове, и лицо ее сделалось серьезно и даже строго. Один из строгих глаз ее косил. Довольно долго эти два странно смотрящие глаза смотрели на Нехлюдова, и, несмотря на охвативший его ужас, он не мог отвести и своего взгляда от этих косящих глаз с ярко-белыми белками. Ему вспомнилась та страшная ночь с ломавшимся льдом, туманом, и, главное, тем ущербным, перевернутым месяцем, который перед утром взошел и освещал что-то черное и страшное. Эти два черные глаза, смотревшие и на него и мимо него, напоминали ему что-то черное и страшное».

Черное и страшное — преступление Нехлюдова против любви и вся жизнь людей, в которой происходят такие преступления; это и вся будущая жизнь Масловой. И глаза Катюши, похожие на мокрую смородину, теперь уже черны совсем по-иному, чернотой той ночи и многих ее страшных ночей. Перевернутым был месяц в ту ночь, когда все перевернулось, все превратилось в свою уродливую противоположность и радость жизни стала чернотой, которая потом так неожиданно посмотрит и не посмотрит на Нехлюдова.

Только Толстой мог так выразить тему нарушения основ жизни, только он мог с такой властной силой приказать природе служить его художественной цели. Художник совершил нечто, подобное по своему могуществу обращению реки вспять, он сумел сделать весну и любовь отрицанием самих себя. И сама природа сказала, что Нехлюдов разбил самое драгоценное в жизни, сама природа возмутилась разрушением любви. Так в народном поэтическом творчестве природа вовлекается в дела людей, дает свою оценку. И так мог сделать Толстой в силу того, что его художественное мышление и есть народное мышление.

И природа и любовь предстали перед нами не своими, отчужденными от самих себя. Так Катюша отчуждена от самой себя. Утеря прежней Катюши, той, какова она есть,

выражена и в перемене ее имени. В доме терпимости ей дали имя Любовь — как бы в насмешку и над самой любовью, и над самой человеческой сущностью Катюши, которая и есть любовь: любовь к Нехлюдову, любовь к людям. При свидании в тюрьме она просит Нехлюдова похлопотать за безвинно осужденных Меньшовых: «старушка такая чудесная»,— говорит она с особенным внутренним светом, озаряющим ее лицо, с присущим ей таинственным знанием особенностей обаяния *этого* человека. Политическая заключенная Марья Павловна, к которой Толстой относится с нежным благоговением, девственница, поначалу испытывавшая отвращение к Масловой (и тут сказалась склонность Толстого сталкивать обстоятельства, человеческие судьбы по принципу контраста-сходства: так он сдружил Марью Павловну с Катюшей. Что может быть контрастнее всего жизненного положения этих женщин! Но их родство в том, что обе любят любить людей),— Марья Павловна говорит Нехлюдову о Масловой, что «она, несмотря на ее прошедшее, по природе одна из самых нравственных натур... и так тонко чувствует». Катюша Маслова — любовь, низведенная до Любки. И все же оставшаяся любовью.

Нехлюдов успокоил себя тогда, той ночью словами: «Всегда так, все так». Этими словами завершается глава, а следующая за нею начинается появлением персонажа, представляющего собою живое воплощение всей житейской премудрости, выраженной в этих словах. Его появление *рифмует* с этими словами. На другой день приехал «блестящий, веселый Шенбок». Шенбок как раз и является собою стандарт общества. Он, разумеется, одобряет молодцеватость Нехлюдова в амурных делах. Он ставит утверждающую печать стандарта на поступке Нехлюдова. Пошлость стадного мышления, которая обычно кажется, в общем, безобидной,— что с нее возьмешь? ведь это только пошлость,— обладает свойством *обтекать* все на свете, обволакивать все своей серой пеленой безразличия: пошлость есть атрофия удивления, возмущения, гнева, она превращает сарказм в иронию, и ирония начинает разъедать возмущение — и все становится таким, «как быть должно»: не мы первые, не мы последние. И человек привыкает *ко всему*.

Здесь автор этих строк позволяет себе отступление в область теории литературоведения. Жаль, что

В. Б. Шкловский, видимо, начисто отказался от некоторых из мыслей, высказанных им в свое время в его «Теории прозы». Конечно, эта книга была построена на ложной методологической основе формализма. Но зачем же выплескивать из ванны вместе с водой ребенка? Можно, конечно, по-самгински спросить: «Да был ли мальчик-то?» Но мальчик был, и интересный, он мог расти и развиваться и в неверном и в верном направлении и нуждался в отцовском уходе. Но папа бросил его. Шутки шутками, а некоторые догадки и положения «Теории прозы» были сами по себе важными и ценными. Думается, что В. Шкловскому следовало бы освободить их от ошибочных наслоений и разработать на новой основе, подобно тому как художник Михайлов в «Анне Карениной» снимал покровы, освобождая суть. Интересной мыслью «Теории прозы», высказанной в связи с творчеством Толстого, была мысль об *остранении* для *выведения из автоматизма*. Искусство обладает свойством делать *странными* привычные, обыденные, заурядные явления действительности и тем самым выводить их из той запыленности, заурядности, обыденности нашего восприятия, когда мы не замечаем, что мы не замечаем эти явления, не видим их в их сущности, нам кажется, что мы давно знаем о них все, потому что они примелькались. Примелькались — хорошее слово, оно включает измельчание. Автоматичность — она же пошлость восприятия — мельчит, стирает, смывает в порошок, превращает в пыль все: самую жизнь. Думается, что мы верно передаем зерно мысли В. Шкловского. Что же в ней плохого? Другое дело, что, будучи поставлено в «Теории прозы» в связь с общим формалистическим направлением книги, понятие остранения, выведения из автоматизма рассматривалось как самоцельная игра, «обыгрывание». Но надо признать верной и значительной мысль о том, что искусство помогает сделать все новым, раскрыть скрываемую стандартом нивелирующего общества, нивелирующего мышления, пылью безличности — суть вещей. Так искусство помогает увидеть в пошлости — безобидной обычной пошлости — преступление, увидеть, что пошлость есть преступление.

Сюжет «Воскресения», рассказанный Толстому судебным деятелем А. Ф. Кони, видимо, привлек художника и драматической остротой положения: виновник падения женщины оказывается одним из тех, кто судит ее от

имени закона, государства, общества. Конечно, интерес Толстого был привлечен не самой по себе эффектной парадоксальностью положения, а тем, что в этой парадоксальности как нельзя более наглядно раскрывалось, что угнетательское общество мстит своим жертвам за то, что они его жертвы. Нехлюдов тем острее и полнее воплощает в самом себе эту истину, что, выступая в роли представителя этого общества, он еще и непосредственно, лично является виновником злодеяния, мстящим своей жертве. И первое инстинктивное душевное движение Нехлюдова вполне соответствует тому стандартному человеку, который теперь утвердился в нем. Это — страх: страх за себя, за то, чтобы Маслова не узнала его среди присяжных, как-нибудь не рассказала, не выдала, не осрамила его. А когда присяжные заседатели и в их числе он, Нехлюдов, выносят ни с чем не сообразное решение по делу Масловой, которое сулит ей неизбежный каторжный приговор, в душе Нехлюдова «шевельнулось дурное чувство. Перед этим, предвидя ее оправдание и оставление в городе, он был в нерешительности, как отнестись к ней; и отношение к ней было трудно. Каторга же и Сибирь сразу уничтожали возможность всякого отношения к ней: недобитая птица перестала бы трепаться в ягдташе и напоминать о себе».

Конечно, очень многие именно так и поступили бы, подавили в себе зародыш жалости и чувства вины одним из обычных услужливых доводов: судебные ошибки неизбежны, я этого не хотел, ошибка произошла невольная и т. п. Но у Нехлюдова страх за себя и возникшее было чувство облегчения в связи с предстоящим каторжным приговором, как только этот приговор был действительно вынесен, сменились другим чувством. Пока это еще только простая добропорядочность. Так начинаются перипетии хлопот Нехлюдова за Маслову.

САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ

Кончается духовное небытие Нехлюдова, длившееся десять лет. И уже начинает звучать мотив, предвещающий возможность возрождения, возможность духовного *бытия*.

В зале суда, слушая чтение судебных документов, в том числе описание трупа отравленного купца, Нехлюдов испытывал чувство «неопределенной гадливости... Жизнь Катюши и вышедшие из орбит глаза, и его поступок с нею,— все это, казалось ему, были предметы одного и того же порядка, и он со всех сторон был окружен и поглощен этими предметами». Нехлюдов уже начинает чувствовать самого себя частицей всего того, что связано с грязью, с убийством, с какой-то общей, поглощающей все гнусностью, мерзостью. Он еще далек от прямого и простого признания перед самим собою подлости своего поступка с Катюшей и еще более далек от понимания того, что грязь, которую он чувствует,— это не только и не просто грязь этого дела, этого убийства, этого суда. Но чувство «неопределенной гадливости», овладевшее им, перерастает после оглашения приговора уже в более глубокое и широкое чувство, хотя тоже еще остающееся неопределенным. После визита к Корчагиным, увидев все в их доме новыми глазами:

«Стыдно и гадко, гадко и стыдно»,— думал... Нехлюдов, пешком возвращаясь домой по знакомым улицам». Увидев впервые с такой ясностью всю фальшь этого дома, он окончательно понял, что не может жениться на Мисси (так отозвался косвенный упрек повествователя Нехлюдову в том, что когда он пытался решить — жениться или не жениться ему на Мисси, он не вспоминал при этом о Катюше).

Но возникшее в Нехлюдове чувство гадливости все более расширяется. К словам «стыдно и гадко» прибавляется всего лишь одно слово, но оно имеет большое значение в диалектике чувств и раздумий Нехлюдова. «Стыдно и гадко, гадко и стыдно,— повторял он себе не об одних отношениях с Мисси, но обо всем.— Всё гадко и стыдно»,— повторял он себе, входя на крыльцо своего дома». Появилось слово: всё. Все стыдно и гадко: и суд, и его давнишний поступок с Катюшей, полностью вычеркнутый им из памяти и вдруг всплывший теперь вместе с этой сукровицей, со всеми безобразными подробностями «страшного, огромного, толстого и еще распухшего, разлагающегося трупа», с тем ущербным месяцем, освещавшим черное и мрачное. В этих чувствах Нехлюдова уже предвосхищается то, что придет к нему позднее: осознание, что стыдно и гадко все в его жизни, во всех его по-

вседневных отношениях, поступках, интересах, как и в жизни всего того круга общества, к которому он принадлежит. Но пока Нехлюдов не выходит еще в своем осознании за пределы личного: его жизни, его поступка с Катюшей; однако переход к более широкому и глубокому пониманию уже обозначился.

Настоящий переходный момент — это тот, когда Нехлюдов окончательно перестает играть в прятки с самим собою, запрятывать от самого себя совесть, ходить вокруг да около нее. Он находит в себе силу для того, чтобы выбросить из своей души стандартного, шенбоковского человека. Он находит в себе возможность без каких бы то ни было послаблений, смягчений, внутренних обессиливающих компромиссов признать перед самим собою самого себя не более и не менее как негодяем. Признать это страшно для него, но вместе с тем он испытывает и особую радость освобождения: негодяй может перестать быть негодяем, только признав себя негодяем. Нехлюдов чувствует в себе мужество, силу, происходящие от ясности понимания.

И, конечно, уже одно это свидетельствует о том, что Нехлюдов — не заурядный человек, что он выламывается из своего общества, что он не хочет и не может быть вместе с Шенбоками.

Нехлюдов созрел для серьезного разговора с самим собою. «Только мерзавец, негодяй мог это сделать! И я, я тот негодяй и тот мерзавец! — вслух заговорил он.— Да неужели в самом деле,— он остановился на ходу,— неужели я в самом деле, неужели я точно негодяй? — А то кто же? — ответил он себе».

Нехлюдов ошеломлен своим открытием правды о себе самом. С такою правдою трудно жить. Но зато только она дает возможность жить. В душе Нехлюдова ведут спор два человека: настоящий, единственный, мирской,— и фальшивый, существующий вне *мира*, а только в условном обществе. Стандартный человек «голос искусителя»: «Не ты один, а все такие — такова жизнь»,— говорил этот голос. Но то «свободное, духовное существо, которое одно истинно, одно могущественно, одно вечно, уже пробудилось в Нехлюдове».

Признание себя подлецом, если это истинное и цельное признание, настолько значительно,— выражаясь гегелевским языком,— субстанциально, что не может ограни-

читься локальной сферой личных отношений. Это признание есть потребность очищения, есть потребность вступления в подлинную связь с людьми,— без такой потребности оно бы и не возникло. А следовательно, такое признание уже в самом себе устремлено к расширению человека в мир, к пониманию себя в мире, к пониманию мира, людей и того общества, в котором человек живет. И все это уже содержится в признании Нехлюдова, но еще лишь в зародыше. Уже есть чувство, что подлость заключена в самом устройстве общества, в самой основе отношений между людьми и что он, Нехлюдов, поскольку он подчиняется этой подлости, живет по ее законам, сам есть ее частица. Но все же на этой стадии Нехлюдов еще остается в сфере личных отношений, для него пока в центре всего — он сам с его грехом перед Катюшей. Он принимает решение искупить свою вину перед Катюшей, просить прощения у нее, «как дети просят».— «Женюсь на ней, если это нужно».

«На глазах его были слезы, когда он говорил себе это, и хорошие и дурные слезы; хорошие слезы потому, что это были слезы радости пробуждения в себе того духовного существа, которое все эти годы спало в нем, и дурные потому, что они были слезы умиления над своей добродетелью».

Нехлюдов поднялся на некую зыблемую высоту, где перед ним открылись две возможности — продолжать восхождение или сделать остановку, которая незаметно для него могла оказаться спуском вниз, возвращением вспять. Все могло спуститься лишь к некоему филантропическому варианту. Все могло закончиться женитьбой по требованию долга. И самый роман в процессе работы автора находился в продолжение некоторого времени в зыбком, неуверенном, неустойчивом состоянии. В редакциях, относящихся к этому времени, роман как раз и завершался женитьбой Нехлюдова на Катюше, они живут в Англии, где никто не знает о прошлом Катюши, Нехлюдов пишет свою книгу по земельному вопросу в духе учения Генри Джорджа, а Катюша трудится на огороде и гордится своим мужем. Получалось нечто вроде того английского романа, который читает Анна Каренина в вагоне поезда, с филистерским благочестивым благополучием. Трудность работы над «Воскресением», занявшей целых десять лет, отвращение, которое испытывал автор к своему произве-

дению,— все это объясняется в первую очередь именно тем, что Толстой еще не знал беспредельности своего романа, а только догадывался о ней, чувствовал ее и рвался к ней. Толстой, в частности, еще мыслил эпилогически. «Война и мир» и «Анна Каренина» завершаются эпилогами, действие так или иначе завершено в пределах произведения: особенно, конечно, это относится к «Анне Карениной» — роману *семейному*. И «Воскресение» тоже поначалу складывалось у Толстого по уже разработанной им структуре: ведь и в «Войне и мире» эпилог построен так, как будто в романе речь шла главным образом об истории *семейств* Ростовых, Безуховых. Но «Воскресение» уж никак не укладывалось в форму семейного романа. Сопротивление материала тут оказывалось слишком сильным, и усилия художника, как никогда, мучительными. Возникла угроза самому бытию романа.

Переломными моментами в творческой истории «Воскресения» надо считать два решения автора: поставить в центре всего произведения народ и соответственно этому «начать с нее», с Катюши, а не с Нехлюдова; и другое решение, о котором Толстой рассказал Софье Андреевне: Нехлюдов *не* женится на Катюше. После этого Толстой почувствовал «даль свободного романа», открытого для всех ветров жизни, романа, не завершающегося в себе, романа без эпилога, без «сведения счетов». «Наши счеты бог сведет»,— говорит в конце пройденного пути Катюша Нехлюдову: в этих словах тоже заключено указание на раздвижение рамок романа из пределов личной любовной истории в бесконечный простор общей жизни, где нет завершенности, границ, пределов. С этим связана и та нота в финале, которая, в сущности, указывает на незаконченность, «незакругленность», бесконечность движения. Жизнь народа, жизнь человечества — герой «Воскресения». Принятие двух указанных авторских решений означало, что Толстой понял самого себя; понял, для чего пишет этот роман; почему, несмотря на свое нежелание писать «художественное», он не может не писать «Воскресение»; понял, какие именно возможности, скрывавшиеся в сюжете, рассказанном А. Ф. Кони, так захватили его. Приняв новые решения о сущности своего романа, художник *снял покровы* со своей идеи, и целостный образ его произведения обнажился перед ним. Это был, как мы уже отмечали, образ всей современной действительности.

Итак, Нехлюдов решается на самопожертвование, на брак с женщиной, любовь к которой он давно растерял. Разумеется, нет никакого сомнения в благородстве его решения. Принять такое решение могут только очень и очень немногие люди в том обществе, к которому принадлежит Нехлюдов. Для этого, конечно, нужна повышенная этическая чувствительность, стремление к душевной чистоте. Видимо, в числе причин, привлекших интерес Толстого к «коневскому» сюжету, была и острота этического чувства, пробудившегося в герое истории, рассказанной Кони.

С той самой минуты, когда Нехлюдов решился связать свою судьбу с судьбой Масловой, ему приходится на каждом шагу сталкиваться с разнообразными вариантами общепринятого мышления, «обтекающего», растворяющего, растирающего, измельчающего все в так называемой житейской мудрости, самодовольном скептицизме, самодовольной иронии (стадное мышление не знает сарказма, но знает плоский скептицизм и плоскую иронию). Все проявления стандартного мышления, с которыми приходится встречаться Нехлюдову, направлены на то, чтобы подчинить новые чувства и мысли, возникшие в нем, обычному, заведенному. Новое или отвергается как нечто несообразное, смешное, наивное, практически совсем не нужное («житейская мудрость»), или же одобряется, но так, что выхолащивается суть и новое незаметно становится одним из видов, одной из форм общепринятого, благопристойного,— мило-наивного, «экстравагантного»,— во всех случаях одною из форм обычного. Обычное, инерционное набрасывает свое лассо на необычное, чтобы можно было вылепить из необычного одну из приемлемых форм, превратить все в обыденность. Это и есть сила, хитрость пошлости, тем более хитрая, чем более она искренна. Стремление инерционных сил растереть в пыль обыденности то, что возникло в Нехлюдове, проявляется в самых разнообразных обличиях, от простодушных до тонко-искусительных, замаскированных под сочувствие и понимание.

Старая многоопытная горничная, много лет служившая покойной матери Нехлюдова, Аграфена Петровна, у которой зажглись в глазах игривые огоньки, когда Нехлюдов начал ей рассказывать о Масловой, о суде, о своем решении (она знала предыдущую историю Нехлюдова с Катю-

шей),— поняв, что Нехлюдов вполне серьезен в своей решимости,—выступает воплощением «житейской мудрости».

« — Это ваша добрая воля, только вины вашей особенной тут нет. Со всеми бывает, и если с рассудком, то все это заглаживается и забывается,— сказала Аграфена Петровна строго и серьезно,— и вам это брать на свой счет не к чему. Я и прежде слышала, что она сбилась с пути, так кто же этому виноват?»

Как легко и как приятно поверить этой, такой уверенной, такой испокон веков непоколебимой, такой знающей жизнь, такой убедительной рассудительности, да к тому же выступающей в форме простонародности! Но под этой формой — жестокость все той же шенбоковщины: оказывается, шенбоковщина может говорить и простонародным языком.

Инерционность, стремящаяся сделать все обтекаемым, выступает и в форме светской легкомысленной ироничности тетки Нехлюдова. В этом варианте предстает жанр забавной новеллы о некоем светском чудаке, «оболтусе», занятом спасением Магдалин. Тетке даже нравится ее племянник в этой роли, нравится и вся «новелла», поскольку ее можно уложить в рамки обычно-необычного чудачества. Нехлюдов незаметно для себя поддается добродушно-ироническому легкому тону своей тетки, как он мог бы поддаться и истовой убежденности Аграфены Петровны: обе пожилые женщины любят его как родного и желают ему добра. Много у Нехлюдова искусителей. Особенно искусительна Mariette. Нехлюдов нравится обольстительнице, и она из желания нравиться ему почти искренне сделалась такою же, как он, чего-то ищущей, к чему-то стремящейся, недовольной своей жизнью, желающей помогать несчастным.

И Нехлюдов поверил на минуту в ее искренность. Не потому, что он неумен или нечуток к фальши, но по другой причине.

«Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но, в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая, спрашивали: «можешь любить меня?», и отвечали: «могу», и половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу».

Вот Нехлюдов и не замечает, что все новое, возникшее в нем, становится дешевым и тоже по-светски необычно-

обычным, мелодраматически уютным, льстящим Нехлюдову. Когда он, по приглашению Mariette, посетил ее в ее ложе в театре, на сцене идет «Дама с камелиями». Именно это умилительное произведение решил «поставить» на сцене Толстой для данного случая. Ведь там тоже речь идет о светском молодом человеке, согрешившем против одной из «несчастных» и раскаивающемся в своей вине. Mariette укладывает всю историю Нехлюдова и Масловой в надушенный изящный конверт мелодрамы. Она воплощает один из видов пошлости, выступающей в столь приятном, влекущем и доступном, во всех смыслах этого слова, обличии.

Нехлюдов сумел отбросить искушавшие его обманы пошлости. Он искренен, последователен в своем стремлении к чистоте, он, конечно, поднимается на много голов выше подавляющего большинства в своем обществе. Таким он оказывался бы даже и в том случае, если бы все ограничилось только рамками личной любовной истории. Но не было ли в этом все же чего-то от «Дамы с камелиями» или от того же английского романа? Быть может, своим упоминанием «Дамы с камелиями» Толстой иронически разделывался с предшествовавшими вариантами своего собственного романа, мучившими его вплоть до желания бросить всю работу.

Толстой, как мы отметили, говорит, что в слезах умиления Нехлюдова, вызванных у него его решением искупить свою вину женитьбой, было и хорошее и плохое. И тут начинает развиваться одна из коренных тем толстовского творчества.

Начавшееся пробуждение Нехлюдова могло превратиться и в свою собственную противоположность; новое могло обернуться старым. Грань между альтруизмом с его постулатом отказа от себя, отвержения своей личности во имя служе́ния другим, филантропическим дарением благ сверху — и эгоизмом — эта грань так тонка! В «Войне и мире» и «Анне Карениной» Толстой развил свою мысль о том, что самоотверженное служение ближнему — без одновременного прямого, страстного, непосредственного личного интереса, слитого с интересом общего блага,— есть не что иное, как разновидность эгоизма,— может быть, худшего по сравнению с эгоизмом откровенным, потому что в отказе от себя, от своей личности всегда есть ханжество скрытого, а потому особенно эгоистического эгоизма.

Готовность Нехлюдова пожертвовать всем во имя морального долга вызвала в нем чувство, что он — хороший. «Эта мысль о том, чтобы ради нравственного удовлетворения пожертвовать всем и жениться на ней, нынче утром особенно умиляла его».

Но не возвращается ли он этим умилением над своими добродетелями, незаметно для себя, к эгоизму, только в иной форме? Он намеревается облагодетельствовать Катюшу с высоты своего положения и с высоты своего пожертвования. Недоверие Толстого к благодетельствованию, конечно, не имеет ничего общего с недоверием к тем добрым чувствам, которые руководят людьми, желающими сделать хорошее для других. У Толстого вызывает чувство протеста самое положение, при котором одни имеют возможность сверху одарять благами других, а другие могут только благодарить. Такое благодетельствование с точки зрения Толстого всегда фальшь и грех: во-первых, потому, что все блага в мире должны принадлежать всем; во-вторых, потому, что такое облагодетельствование всегда так или иначе обращено к благодарности, оно смотрит сверху вниз, ожидая встречного взгляда снизу вверх; и таким образом всегда воспроизводится и санкционируется разделение людей на разряды: на тех, кто «выше», и тех, кто «ниже». Истинная доброта — доброта равных. *Такая* доброта не умиляется собой. Умиление своею добротой требует умиления этой добротой и от других: ведь она направлена на других и если она умиляется собою, то ей неизбежно должно представляться недобротой (неблагодарностью) отсутствие умиления ею у тех, на кого она направлена. Самоумиление чувствует свою самонедостаточность без отклика, оно требует от других «отдачи». При всей своей доброте оно требовательно, придирчиво и мелочно. Оно направлено на возвышение над другими, оно хочет, сознается это или нет, чтобы другие считали благодетельствующего лучше, значительнее, добрее в сравнении с ними, коснеющими в темноте, грехе и злобе. Сфера доброты, добрых дел зыбка и неустойчива, если доброта остается в пределах зависимости одних от других, в пределах неравенства; тут все рискует стать своим отрицанием. Благодарность, ответное умиление означает санкционирование права на благодетельствование.

Нехлюдов, если применить выражение Достоевского, «рассчастливился» (кстати, в произведениях Достоевского есть закон: если герой «рассчастливился», то это значит, что его тут же, сейчас же особенно жестоко ударит жизнь). В своем дневнике Нехлюдов записывает: «я решил все сделать, чтобы увидать ее, покаяться перед ней и загладить свою вину хотя женитьбой. Господи, помоги мне! Мне очень хорошо, радостно на душе».

ЧЕЛОВЕК НЕ ХОЧЕТ БЫТЬ ПРЕДМЕТОМ

Но чем больше и, так сказать, доверчивее к своей благодетельности рассчастливился Нехлюдов, тем более жестокий удар он получает при первых свиданиях с Масловой в тюрьме. «Он ожидал, что, увидав его, узнав его намерение служить ей и его раскаяние, Катюша обрадуется и умилится и станет опять Катюшей, но, к ужасу своему, он увидал, что Катюши не было, а была одна Маслова. Это удивило и ужаснуло его». Отправляясь на свидание, он ожидал найти нечто вроде изумленной благодарности. Да, все еще играет в нем барство! И в конечном итоге — легкое отношение к жизни, к людям.

Он испытывает чувство «робости и умиления перед тем свиданием, которое ему предстояло». И вот он говорит ей, что он хочет «искупить свой грех». При этом первом свидании Нехлюдов еще не успевает сказать ей, что он готов жениться на ней. Слова его о том, что он хочет искупить свою вину, просто не доходят до нее, да она еще и не понимает его настроения.

« — Нечего искупать; что было, то было и прошло,— сказала она, и, чего он никак не ожидал, она вдруг взглянула на него и неприятно, заманчиво и жалостно улыбнулась».

Эта улыбка не Катюши, а Любки. Маслова видит в Нехлюдове всего лишь одного из «гостей», которым следует воспользоваться в своих интересах. Возможность каких-либо других отношений с Нехлюдовым она и не способна представить себе.

И это отталкивает его от нее. Опять просыпается в нем внутренний искуситель, который говорит, что это мерт-

вая женщина и ничему тут помочь уже нельзя, а надо только дать ей денег и предать все окончательному забвению, то есть, опять-таки, поступить, как все.

«Но тут же он почувствовал, что теперь, сейчас, совершается нечто самое важное в его душе, что его внутренняя жизнь стоит в эту минуту как бы на колеблющихся весах, которые малейшим усилием могут быть перетянуты в ту или другую сторону». Нехлюдов вновь и вновь преодолевает в себе стандартного человека. Здесь сказывается и его характер: нет, он не слабый человек. И в нем есть упорство, убежденность. Он утверждается в своем решении.

«Нехлюдов чувствовал, что в ней есть что-то прямо враждебное ему, защищающее ее такою, какая она теперь, и мешающее ему проникнуть до ее сердца.

Но, удивительное дело, это его не только не отталкивало, но еще больше какой-то особенной, новой силой притягивало к ней. Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его. Он испытывал теперь к ней чувство такое, какого он никогда не испытывал прежде ни к ней, ни к кому-либо другому, в котором не было ничего личного: он ничего не желал себе от нее, а желал только того, чтобы она перестала быть такою, какова она была теперь, чтобы она пробудилась и стала такою, какою она была прежде».

В этом настроении Нехлюдова, опять-таки, есть две стороны, две возможности. Диалектичность художественного мышления Толстого сказывается в том, что любое душевное состояние, любая психологическая стадия, проходимая его героями, подвижна, всегда содержит в себе раздвоение единого, противоположные силы и возможности. Да, прекрасно, что Нехлюдов вновь и вновь побеждает в себе шенбоковского человека, что с новой силой утверждается в нем ответственность, стремление пробудить в Масловой ту Катюшу, которую он знал. Прекрасно бескорыстие его отношения к ней, «в котором не было ничего личного», а было только желание пробудить ее духовно. Но вместе с тем как раз в том обстоятельстве, что в отношении Нехлюдова к Масловой не было ничего личного, что он не хочет ничего для себя, и заключена вся последующая драма взаимоотношений двух героев романа.

Каково душевное состояние Масловой, сталкивающееся с данным душевным состоянием Нехлюдова? Почему она непроницаема для Нехлюдова?

Она противится его стремлению вывести ее в какой-то другой мир из того мира, в котором она жила в продолжение стольких лет. Она чувствует катастрофичность для нее такого перехода. Как это ни страшно, но она живет в некотором душевном равновесии, потерять которое ей было бы страшнее. Ее надежды вырваться из дома терпимости оказались неосуществимыми, оставалось только привыкать к реальным условиям. Для того, чтобы жить, человек должен как-то оправдывать перед самим собою свою жизнь. «Всякому человеку,— полагает Толстой,— для того чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею. И потому, каково бы ни было положение человека, он непременно составит себе такой взгляд на людскую жизнь вообще, при котором его деятельность будет казаться ему важною и хорошею.

Обыкновенно думают, что вор, убийца, шпион, проститутка, признавая свою профессию дурною, должны стыдиться ее. Происходит же совершенно обратное... Нас это удивляет, когда дело касается воров, хвастающихся своею ловкостью, проституток — своим развратом, убийц — своей жестокостью... Но разве не то же явление происходит среди богачей, хвастающихся своим богатством, т. е. грабительством, военно-начальников, хвастающихся своими победами, т. е. убийством, властителей, хвастающихся своим могуществом, т. е. насильничеством? Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни, о добре и зле для оправдания своего положения только потому, что круг людей с такими извращенными понятиями больше, и мы сами принадлежим к нему.

И такой взгляд на свою жизнь и свое место в мире составился у Масловой».

Выйти из этого состояния для нее значит прежде всего снова почувствовать во всем объеме ужас своего положения, который Маслова всегда чувствовала, но от которого она пряталась в автоматизме. И вот Нехлюдов зовет ее к новому ужасу. Когда до нее дойдет этот смысл усилий Нехлюдова, она неизбежно увидит в нем своего худшего врага. Но есть нечто, быть может, еще более страшное для нее в стремлениях Нехлюдова. Это — ее догадка, при втором свидании, о том, что он принял решение же-

ниться на ней не из-за живого личного отношения к ней, а лишь по чувству долга. Когда Катюша поняла это, то она почувствовала, что намерение Нехлюдова глубоко оскорбляет ее. И в ней вспыхивает человеческий протест. Получается, по причудливой диалектике отношений, что Нехлюдову удается вывести Маслову из забытья, из мертвого сна, в котором она находилась, к какому-то человеческому чувству не благодаря тому, что она откликнулась сочувствием на его призыв к пробуждению, а потому что она протестует против этого призыва.

Происходит второе свидание. Маслова идет на это свидание все еще в том состоянии защищенности броней своего прежнего мира. Она все еще видит в Нехлюдове только «гостя» и готовится кокетничать с ним, полагая, что нравится ему так, как нравилась посетителям публичного дома. Но Нехлюдов говорит о своем решении жениться на ней, загладить свою вину. «Я решил жениться на вас». «Я чувствую, что я перед богом должен сделать это».

И тогда вспыхивает бунт. Она с презрением, злобой, яростью отвергает его предложение. Она говорит, что скорее повесится, чем согласится на это. «— Я каторжная, б..., а вы барин, князь, и нечего тебе со мной мараться. Ступай к своим княжнам, а моя цена — красненькая».

Она гонит от себя прочь Нехлюдова.

«— Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть,— вскрикнула она, вся преображенная гневом, вырывая у него руку.— Ты мной хочешь спастись,— продолжала она, торопясь высказать все, что поднялось в ее душе.— Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты! — закричала она, энергическим движением вскочив на ноги».

В одном из писем Толстого периода работы над «Воскресением» есть высказывание, очень важное для понимания всего значения, которое автор романа вкладывал в слова Катюши о том, что Нехлюдов ею в этой жизни услаждался и ею же хочет на том свете спастись. Толстой пишет (23 марта 1892 г.):

«Знаете Вы рассказ из Прологов [1] о том, как монах

[1] «Пролог» — сборник, распространенный в Древней Руси, заключающий жития святых, поучения и повести, размещенные в порядке церковного календаря. Древнейший список восходит к XII веку.

взял к себе в дом нищего в ранах и стал ходить за ним, обмывать и перевязывать раны. Нищий сначала б[ыл] рад; но прошло несколько недель, во время к[оторых] нищий становился все мрачнее и мрачнее, раздраженнее и раздраженнее, и наконец, когда в один день монах подошел к нему, чтобы перевязать его раны, нищий со злостью закричал на него: не могу видеть лица твоего, уйти ты от меня, ненавижу тебя, потому что вижу, что то, что ты делаешь, ты делаешь не для меня, ты не любишь меня, а только мной спастись хочешь. Отнеси меня назад, на угол улицы. Мне легче было там, чем здесь принимать твои услуги.—

Вот такое же я чувствую отношение к нам народа и чувствую, что так и должно быть, что и мы им спастись хотим, а не его просто любим — или мало любим» (66, *182, 183*).

Мы встречаем почти дословные совпадения текста письма Толстого с текстом высказываний Масловой: «не могу видеть лица твоего, уйди ты от меня, ненавижу тебя»,— со злостью закричал нищий на своего благодетеля-монаха. «Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты!» — закричала она». Нищий говорит: «ненавижу тебя, потому что вижу, что то, что ты делаешь, ты делаешь не для меня, ты не любишь меня, а только мной спастись хочешь». Маслова объясняет вспыхнувшую в ней ненависть к Нехлюдову тем, что он ею хочет спастись; то, что он делает, он делает не из любви к ней, а для себя. Финалы высказываний нищего и Масловой также целиком тождественны по смыслу и настроению. «Отнеси меня назад, на угол улицы. Мне легче было там, чем здесь принимать твои услуги». Маслова говорит Нехлюдову после вспышки своего гнева: «...мне от вас ничего не нужно. Это я верно вам говорю,— сказала она.— И зачем я не умерла тогда? — прибавила она и заплакала жалобным плачем».

Казалось бы, нищий по своему положению привык получать пожертвования, благодарить за благодеяния: почему бы ему не принять благодеяние и от этого монаха? Но все дело в том, что тогда, когда он, занимая свое место на углу улицы, принимал пожертвования *от благодетелей,* это было профессиональным занятием, не затрагивающим в силу своего автоматизма его души, его личности. Отношения, создававшиеся между ним и пожертвователями, не были личными отношениями, а безлично-отчужденны-

ми, по заведенному образцу. И нищий даже и не думал о том, что для благодетелей он не существует как данная личность, а существуют для них лишь общие понятия увечий, нищеты, убогости, отвлеченного долга помогать ближнему. Это и есть суть христианства: выдвигая на первый план понятие ближнего, христианство, казалось бы, более всего печется об индивидуальной, данной личности; на самом же деле «ближний» для христианства не является ни ближним, ни дальним: он просто не существует как *эта* личность; существует ближний вообще, и каждый данный ближний выступает лишь в качестве иллюстрации абстрактного понятия ближнего. Это холодно-отвлеченное, по сути бездушное отношение христианства к конкретной личности выдает себя с головой тогда, когда по каким-либо причинам ломается автоматически заведенная безличность отношений благодеяния и благодарения и происходит неожиданный прорыв к сфере конкретных, личностных отношений. Тут-то и сказывается со всей ясностью вся отчужденность христианского отношения к личности. Когда христианское благодеяние претендует уже не на ответную стандартно-безличную благодарность, а, залезая в душу благодетельствуемого, тревожа эту душу мимикрией любви именно к этой личности, тем самым пробуждает (чтобы не сказать провоцирует) в благодетельствуемом личностную окраску отношений,— тогда-то и обнаруживаются отсутствие живой любви в религиозной этике, подмена любви конкретного человека к конкретному человеку любовью к абстракции ближнего, к абстракции божества, то есть безжизненность, пустота. Это не может не вызвать в благодетельствуемом обиды и оскорбления за все свое человеческое существо, если оно не совсем умерло в нем.

Так и случилось с нищим из «Пролога». И так случилось с Масловой. Возникает гнев против эгоизма, скрывающегося за абстракцией любви: эгоизма спасения своей души, гнев против самолюбования, самовозвышения, всегда так или иначе присутствующего в христианском смиренном умилении любовью к ближнему. Церковь и представляет собою не что иное, как холодный склад самоумиляющихся своею отчужденностью эгоизмов, утешающихся видимостью соборности. Эта соборность есть один из видов ложного общего: склад не есть собор. Все это относится и к любым другим видам подмены личностных от-

ношений отношениями отвлеченного долга, благодетельствования во имя абстракции. В романе Ганса Фаллады «Каждый умирает в одиночку» некий интеллигент во времена гитлеризма скрывает в своей квартире старуху-еврейку. Он, конечно, рискует своей жизнью, совершает благородный поступок. Но приходит момент, когда старуха догадывается о том, что она как данное живое существо совершенно безразлична своему благодетелю и что он оказывает ей благодеяние только по соображениям долга, начисто отвлеченного от *этой* реальной человеческой личности. Поняв это, она испытывает потрясение, ни с чем не сравнимое отчаяние полного одиночества и опустошения.

Ложное общее во всех его многочисленных разновидностях, представляющее собою скрываемый, приукрашенный эгоизм, тем и бесчеловечно, что оно провоцирует в людях человечность, а когда ему удается вызвать ее, оборачивается пустотой. И оно, ложное общее, к тому же еще склонно к обиде за себя и мести, когда не встречает благодарности в ответ на свою, в сущности высокомерную заботу о благодетельствуемых.

Эта тема Толстого, разумеется, по своей сути является еретической, хотя Толстому и казалось, что то христианство, которое он исповедует, не есть нечто отчужденное, а как раз истинное, конкретно-человеческое.

Приведенный выше отрывок из письма Толстого представляет собою исключительный интерес еще и с той точки зрения, что ясно показывает, какое обобщенное значение для автора «Воскресения» имели взаимоотношения Нехлюдова и Масловой.

Мы уже приводили запись из дневника Толстого, где было зафиксировано авторское решение начать с нее, потому что *они*, народ — положительное, а *то* — только тень, отрицательное. Образ Катюши Масловой сливался в сознании Толстого с образом народа, и отношения Нехлюдова с Масловой являлись для Толстого одним из выражений отношений привилегированных верхов и интеллигенции с народом. Об этом еще прямее свидетельствуют слова писателя: «Я чувствую отношение к нам народа и чувствую, что так и должно быть, что... мы им спастись хотим, а не его просто любим...» Совпадение этих слов Толстого со словами Масловой о том, что Нехлюдов ею спастись хочет, со всею очевидностью подтверждает, что для Толстого отношения Нехлюдова с Масловой являлись не

только личными отношениями, но и выражением социальной темы романа: темы народа в его отношениях с «верхами». И в бунте Масловой против ее облагодетельствования, против эгоистического стремления (конечно, не осознаваемого Нехлюдовым) «не мытьем, так катаньем» утвердить свое возвышающееся положение над нею,— в этом бунте Толстой развивает и личную тему отношений Масловой — Нехлюдова, и общую тему народа и верхов.

Маслова, чье человеческое достоинство так осквернялось и попиралось, казалось бы,— как и тот нищий,— привыкла к всестороннему унижению, да и вообще перестала чувствовать свою личность. Почему же она теперь взбунтовалась? Вся суть заключается в том, что Маслова, как и тот нищий, тоже переключила каждодневное унижение своей личности в некую отчужденную безличность: только так она и могла жить. Но вот сейчас, когда Нехлюдов своими словами о том, что он решил жениться на ней, и когда до нее дошло, что он серьезен в этом решении, вызвал в ней живое человеческое восприятие и тем самым вывел ее из отчужденно-безличного мира, в котором она жила и в котором спасалась (безличностность была для нее единственным способом сохранения не столько умершей в ней, сколько замершей человечности),— сейчас, вызванная на непосредственное человеческое чувствование, она тут же увидела вместо живого ответа на живое чувствование — отчужденно-безличное чувство долга. Вот тогда в ней и разгорелся бунт. Если бы Нехлюдов оставался для нее всего лишь одним из «гостей», бунта бы не было. Но он воззвал к ее личной, глубоко запрятанной сфере,— и получил человеческий ответ. После второго свидания «в ней вдруг поднялось опять прежнее озлобление к нему, захотелось бранить, упрекать его. Она жалела, что упустила случай нынче высказать ему еще раз то же, что она знает его и не поддастся ему, не позволит ему духовно воспользоваться ею, как он воспользовался ею телесно, не позволит ему сделать ее предметом своего великодушия».

Человек в той мере, в какой он человек, не желает быть объектом, предметом чьей бы то ни было, какой бы то ни было, пусть даже и самой благожелательной деятельности. Человек может признать себя человеком в полном значении этого понятия только при таких условиях, когда он действительно равноправный с другими субъект

действия и в сфере личных, и в сфере общественных отношений. Маслова восстает против безличной доброты к ней, нисходящей на нее с некоей высоты. Такая доброта представляет собою, в сущности, вариант того положения, при котором Маслова была открыто, прямо и грубо превращена в вещь, в товар. Ложное общее, мистифицирующее, подменяющее действительное единение действительно равноправных людей абстракциями, увековечивающее отношения дарящих и одариваемых, представляет собою худший вид угнетения человека и его достоинства по сравнению с прямым приравниванием человека к вещи: во втором случае, по крайней мере, не лезут в душу, не растравляют, не бередят иллюзиями общности, любви. Поэтому и нищий из явно еретической, с ортодоксально-христианской точки зрения, притчи, приведенной Толстым, и Маслова предпочитают безличность отношений, ничем не маскирующуюся объектность — той лжи, при которой человеку внушается иллюзия субъектности. Если он поверит и потянется к этой иллюзии как к реальности, то получит в ответ особенно обидную, особенно унизительную пустоту, непризнание в человеке *этого* человека, игнорирование его живой личности.

То, что взаимоотношения Масловой и Нехлюдова являются для автора «Воскресения» выражением темы народа и верхов, подтверждается и следующим обстоятельством. Рассмотренная нами сущность взаимоотношений Нехлюдова и Масловой: благодетельствование сверху и протест благодетельствуемого против отношения к нему как к объекту, предмету — эта логика воспроизводится в отношениях Нехлюдова с крестьянами. Почувствовав себя моральным должником по отношению к Масловой, Нехлюдов со все большей остротой начинает осознавать себя моральным должником по отношению к народу, обязанным улучшить положение своих крестьян. Это важная стадия на пути Нехлюдова к своему воскресению. И опять-таки, только очень немногие в положении Нехлюдова могли бы почувствовать себя виновными перед народом и всерьез захотеть искупить свою вину. Нехлюдов принадлежит к тем людям, которые не могут удовлетвориться рефлексией, он из тех, кто стремится воплотить свое чувство и свое сознание в прямое действие. Но в тех условиях, при которых господствует деление людей на разряды — тех, кто наверху, и тех, кто внизу;

в условиях, при которых одни могут дарить, а другие только благодарить, вся высокая душевная настроенность Нехлюдова, все его благие намерения, проекты улучшения жизни крестьян не могут не оказаться всего лишь вариантом объектного отношения к людям. И уже по этой причине проекты Нехлюдова вызывают у крестьян недоверие и раздражение.

Взаимоотношения Нехлюдова с крестьянами поражают внутренним сходством с взаимоотношениями Нехлюдова и Масловой. Плоскость социальных отношений как будто сливается с плоскостью личных отношений: одна предстает инобытием другой.

В своем имении Кузьминское Нехлюдов предлагает крестьянам проект их новых отношений с помещиком, при которых он, Нехлюдов, не будет обрабатывать землю сам, а, отдав ее крестьянам по недорогой цене, предоставит им возможность быть независимыми от землевладельцев вообще.

«С приятным сознанием своей твердости... и готовности на жертву для крестьян» Нехлюдов готовится рассказать им о своем решении. Он испытывает такое же чувство умиления и робости, какое он переживал перед первым свиданием с Масловой в тюрьме. Но здесь он уже заранее ощущает неловкость.

«Он шел исполнять то желание крестьян, об исполнении которого они не смели и думать,— отдать им за дешевую цену землю, т. е. шел сделать им благодеяние, а ему было чего-то совестно». Одна из его попыток сделать благодеяние — его решение жениться на Масловой — уже принесла ему жестокое разочарование... Неловкость, неопределенный стыд, испытываемый Нехлюдовым перед встречей с крестьянами,— это стыд за самое свое положение благодетеля. Тут вновь и вновь сказывается этическая высота Нехлюдова, его совестливость. Если только немногие из привилегированного круга могли бы по зову долга и совести вообще решиться ущемить себя по части материальных благ,— то кто из них был бы способен, решившись на такое ущемление, еще и стыдиться при этом своей роли благодетеля? Благодетельствующие сверху обычно ничуть не совестятся своего положения, но, наоборот, любят быть окруженными благодарностью, тем самым любят извечное разделение людей на «больших» и «маленьких». Нехлюдов глубоко чувствует комизм-тра-

гизм благодетельства-благодарения. Он еще в юности пришел к убеждению, что земля общая, что все блага должны принадлежать тем, кто их производит, и что всякое дарение сверху есть дарение чужого, присвоенного силой, награбленного. И в нем все острее разрастается стыд за свое благодетельствование. Он поднимается на более высокую ступень своего социального миропонимания. Он не хочет поддерживать отношения барства и холопства ни в какой форме, в том числе в форме морального долга перед народом, не хочет поддерживать объектные отношения к людям. Он догадывается о том, что самое признание своего долга перед кем-то есть признание наличия двух сторон. А ему, как и Константину Левину, мечтается о таком устройстве человеческих отношений, при котором все люди представляют собою одну «сторону», одну вселенскую артель, где все одинаково непосредственно-лично заинтересованы друг в друге. Ему уже стало глубоко отвратительно неравенство между людьми. Но чем можно заменить существующие отношения двух сторон, он не знает. Вот почему в столь смешанном настроении идет он на встречу с крестьянами.

Отношение крестьян к проекту Нехлюдова, явно выгодному для них, представляет собою аналогию рассмотренным нами отношениям между Масловой и Нехлюдовым. До крестьян не доходит настроение Нехлюдова, его самопожертвование, его стремление выполнить перед ними долг. Подобно тому как Маслова при первом тюремном свидании с Нехлюдовым видела в нем всего лишь одного из «гостей», желающего вступить с нею в обычные отношения купли-продажи («...теперешний Нехлюдов был для нее не тот человек, которого она когда-то любила чистой любовью, а только богатый господин, которым можно и должно воспользоваться и с которым могли быть только такие отношения, как и со всеми мужчинами»),— подобно этому крестьяне видят в Нехлюдове всего лишь помещика, стремящегося, как и полагается всем помещикам, выкачать из них наибольшую выгоду для себя. В этих обычно-безличных отношениях они не видят ничего странного и даже лично-обидного для них; обида у них за все их положение в жизни, за долю крестьянскую,— но они и не собираются в данном случае давать волю этой обиде. Они желают точных деловых отношений с помещиком и хотят лишь понять, в чем сущность той новой

помещичьей хитрости, той формы отношений, которую несет проект Нехлюдова.

«— Вот князь хочет вам добро сделать — землю отдать, только вы того не стоите,— сказал управляющий.

— Как не стоим, Василий Карлыч, разве мы тебе не работали?»

Это — значительный обмен репликами. Крестьяне не хотят вступать и не верят ни в какие отношения добра с помещиком. И вот они ясно дают понять, что речь должна идти об отношениях работы и оплаты за нее. Мы работаем. А ты оплачивай. При чем тут добро, какие-то личные отношения, какое-то дарение щедрот, какая-то добродетель? Это все туманно и неопределенно. Ведь они работают не для какого-то общего, доброго дела, а для враждебного их естественным интересам, полностью чужого для них дела. Было бы это дело общим для всех и тем самым личным для каждого (или личным для каждого и тем самым общим для всех),— тогда и могла бы речь идти о каких-то личных отношениях, о каком-то добре. Такова суть, не осознаваемая или полусознаваемая, позиции крестьян, занятой ими в связи с проектом, предложенным барином. Всякое отношение жертвования, долга, выполняемого сверху, вызывает у них недоверие: служи мне, я тебя одарил.

Нехлюдов спрашивает крестьян:

«— Так как насчет земли? Желаете ли вы? И какую цену назначите, если отдать всю землю?

— Товар ваш, вы цену назначьте».

Они тем самым настойчиво указывают на то, что речь идет всего лишь о сделке, о товаре, таким образом решительно и с некоторым презрением отвергая какой бы то ни было поворот отношений в русло какой-то личностности, благотворения и благодарности. Если сама суть отношений между ними и барином безличностна, то нечего и лезть в какую бы то ни было личностность.

«Нехлюдов назначил цену. Как всегда, несмотря на то, что цена, назначенная Нехлюдовым, была много ниже той, которую платили кругом, мужики начали торговаться и находили цену высокой. Нехлюдов ожидал, что его предложение будет принято с радостью, но проявления удовольствия совсем не было заметно...

...Все устроилось так, как этого хотел и ожидал Нехлюдов: крестьяне получили землю процентов на 30 де-

шевле, чем отдавалась земля в округе; его доход с земли уменьшился почти наполовину..., а Нехлюдову все время было чего-то совестно. Он видел, что крестьяне, несмотря на то, что некоторые из них говорили ему благодарственные слова, были недовольны и ожидали чего-то большего. Выходило, что он лишил себя многого, а крестьянам не сделал того, чего они ожидали.

На другой день условие домашнее было подписано, и, провожаемый пришедшими выборными стариками, Нехлюдов с неприятным чувством чего-то недоделанного... уехал на станцию, простившись с мужиками, недоумевающе и недовольно покачивавшими головами. Нехлюдов был недоволен собой. Чем он был недоволен, он не знал, но ему все время было чего-то грустно и чего-то стыдно».

Точно так же, идя на свидание с Масловой, «Нехлюдов ожидал, что его предложение будет принято с радостью», и точно так же, вопреки ожиданию, «проявления удовольствия совсем не было заметно...». Хотя мужики отлично понимали, что цена, назначенная Нехлюдовым, много ниже обычной, они начали торговаться. Только ли из-за естественного желания еще большей выгоды? Не только. Еще и из-за нежелания выходить за пределы обычных безличных отношений, из стремления подчеркнуть, что они не хотят вступать с Нехлюдовым ни в какие иные отношения, кроме деловых отношений купли-продажи. И в этом стремлении подчеркнуть безличностный характер отношений они, сознавая это в полной мере или не сознавая, оберегали и свое личностное достоинство. Они *не допустили* Нехлюдова *до себя*. Они не пожелали позволить ему вывести их из обычного мира унижения, эксплуатации, в котором они жили, в какой-то как будто иной, а в сущности тот же, только добродетельно приукрашенный мир. («Эксплуатация с идеей», как говорил Николай Левин о проектах Константина.) Они не позволили бередить им душу. Разумеется, крестьянская хитроватость, со всей ее естественностью в отношениях с барином, действовала тут в полную силу. Для них Нехлюдов был не этот, данный, личный для них человек, а только богатый господин, которым можно и должно воспользоваться и с которым могли быть только такие отношения, как и со всеми богатыми господами. И они упорно и упрямо остались верны строго очерченному ими кругу предопределенных отношений. Они не дали барину удовольствия по-

чувствовать себя добрым и благодетельным. Да, они соблюли свое достоинство.

Несмотря на выгодность для крестьян сделки, Нехлюдов видел, что они «были недовольны и ожидали чего-то большего». Чем же были они недовольны и какого еще «большего» могли ожидать от барина? Судя по тому недоумению, с которым они прощались с Нехлюдовым, их недовольство и ожидание «чего-то большего» было неопределенным, далеко не вполне понятным им самим (как, впрочем, и все их чувства в связи с проектом Нехлюдова). Конечно, практически они вряд ли могли ожидать чего-то большего от Нехлюдова. Но они хотели бы чего-то большего от всей действительности в целом, их недовольство было недовольством всем их положением в действительности. В это недовольство входило и недоумение по поводу чего-то странного, неестественного, чего-то даже фальшивого в сделке, предложенной им барином: вроде как сделка, а вроде как и что-то другое, бередящее их, касающееся каких-то надежд на изменение общего положения, посуливщее и не осуществившее. Странная невыгодность для барина этой сделки раздражила их тем, что внесла что-то непривычное, в то время как суть общего положения осталась тою же, что и была.

В другом своем имении, Панове, Нехлюдов уже предлагает крестьянам гораздо более радикальный проект «по Генри Джорджу». Но, однако, и этот проект вызывает недоверие. Крестьяне считают его каким-то подвохом. Правда, в конечном итоге они поверили в искренность Нехлюдова и приняли его предложение. В этом проекте Нехлюдова, при всем филантропизме, приоткрывается несколько большая возможность субъектных отношений, несколько скрадывается объектное отношение, хотя и тут, конечно, оно остается по сути прежним.

Мы убеждаемся в том, что образ, тема Катюши Масловой действительно присутствуют во всем романе, на всех полях действия, развертывающегося в «Воскресении», в том числе и на таких, которые,— казалось бы, столь далеки от Масловой. Катюша Маслова — в центре всего, потому что ее тема есть тема народа. Народ не хочет быть объектом действия со стороны. Он хочет быть субъектом жизнетворчества. Эта художественная идея Толстого вступает, конечно, в противоречие с догматами толстовщины, направленными против активного исторического

действия народа. Толстой-художник, столь решительно отвергая общественные отношения, которые мы назвали объектными, не знает, не может предложить никакого позитивного решения, отвергает все пути реальной социальной активности. Но его художественная мысль во всех трех его романах упорно и неутомимо работает в этом направлении. И не было до него в мировой литературе художника, который поставил с такой остротой перед человечеством тему исторической изжитости объектного отношения к человеку и необходимости замены этих отношений какими-то иными, при которых каждый является реальным равноправным деятелем в общем единении людей. Толстой выступает и в этом, как и во многих других аспектах своего творчества, глубоко современным писателем, ибо главные поиски нашего времени направлены на позитивное, опирающееся на научные основы решение проблемы полного самоосуществления человека в активной деятельности во имя общего интереса, непосредственно являющегося личным интересом каждого. Эта цель с замечательной ясностью сформулирована в Программе КПСС, принятой XXII съездом.

Позволим себе сделать отступление. В журнале «Новое время» (1964, № 16) была напечатана любопытная редакционная заметка, которую мы приводим полностью. Она называется «Гимн сточной канаве».

«Американский журнал «Лайф» опубликовал в номере от 6 апреля статью датского журналиста Кнуда Мейстера о проблемах «государства всеобщего благосостояния». Рассказав о социальных завоеваниях трудящихся скандинавских стран, автор статьи приходит к выводу, что бесплатное образование, лечение, пенсии по старости — все это, дескать, не делает людей счастливыми. Даже наоборот: улучшение условий жизни превращает людей, по мнению Мейстера, в ипохондриков, жизнь которых лишена смысла. В подтверждение приводится выдержка из книги американского писателя Неглея Фарсона, который считает Данию «страной поразительной красоты и изобилия, где у них, кажется, есть все — включая и самое высокое количество самоубийств в Европе».

Разделяя это суждение, Кнуд Мейстер сочувственно воспроизводит высказывание некоего «рабочего из трущоб», который всячески поносит социальные блага и заявляет:

— Человек имеет право жить, как ему вздумается. Он даже имеет право послать все к чертям и закончить свою жизнь в сточной канаве. Возможно, что в конечном счете — это единственное место, где он будет чувствовать себя счастливым...

Кнуд Мейстер рекламируется журналом «Лайф» как знаток скандинавских проблем. Не будем с ним спорить. Легко понять, что при капиталистическом образе жизни даже тех, кто пользуется различными социальными благами, отнюдь нельзя причислить к счастливым и духовно удовлетворенным людям. Но в данном случае интересно другое: почему «Лайф» — орган американских толстосумов — решил прославлять далеко не новую идейку о бренности благ земных? Ведь владелец этого журнала — миллионер Генри Люс, хотя и обеспечил себе полное благосостояние, вовсе не собирается ни кончать самоубийством, ни менять свою виллу на сточную канаву.

Американский народ все более настойчиво требует решения наболевших социальных проблем: ликвидации хронической массовой безработицы; обеспечения приличных пенсий по старости; улучшения медицинского обслуживания, образования выходцам из неимущих слоев общества.

Не вознамерился ли «Лайф» парировать все эти требования рассуждениями о прелести жизни в сточной канаве?»

Редакция «Нового времени» в своем комментарии, таким образом, совершенно правильно указывает на то, что оба варианта материального положения трудящегося человека в капиталистическом обществе: необеспеченность и относительная обеспеченность, включая в последнюю даже и такой редкий высокий уровень, как в Дании, оставляют человека не удовлетворенным, не могут дать ему счастья. В словах датского рабочего о праве человека на счастье сточной канавы — своеобразный бунт против «изобилия». В чем же смысл такого бунта? Это, видимо, не отрицание изобилия самого по себе, но -это протест против такого общественного устройства, когда изобилие достигается не совместным свободным творческим трудом равных друг другу участников общего созидания. Это протест против отсутствия возможности самоосуществления человека, против неравенства, против все того же разделения людей на разряды «высших» и «низших». Человек не желает быть объектом ни зла, ни добра. Человечество в своем духовном развитии поднялось до сознания,

что все блага мира принадлежат каждому и что возможность благодетельствовать у одних предполагает и санкционирует отсутствие такой возможности у других. Противоречие между достигнутым уровнем сознания и реальной действительностью, отнимающей у человека возможность самоосуществления, порождает разные формы неудовлетворенности жизнью и протеста, в том числе такие странные и причудливые, как декларация датского рабочего о праве человека на сточную канаву. «Изобилие», предоставляемое какой-то посторонней человеку силой, дразнит иллюзией *своего*, являясь на самом деле не своим, принадлежащим не кому-то, а чему-то, некоей абстрактной силе, которая может подарить, а может и все отнять. И это унизительно для человека. Редакция «Нового времени», разумеется, совершенно права, указывая, что «при капиталистическом образе жизни даже тех, кто пользуется различными социальными благами, отнюдь нельзя причислить к счастливым и духовно удовлетворенным людям». И высокий процент самоубийств в стране «всеобщего благоденствия» объясняется духовной пустотой человека в обществе отчуждения. Жизнь может приобрести полноту и стимул лишь тогда, когда каждый реально творит жизнь. Если же этого нет, то и высокое материальное благополучие оказывается царством духовной пустоты, ужасом всеобщей скуки, и поэтому всегда найдется тот «ретроградный джентльмен», как иронически выражается Достоевский, который заявит, что сточная канава, «самостоятельно», лично избранная, лучше любого, отчужденного от человеческой личности благолепия: человек не может примириться с унижением в любых видах — ни в виде нищеты, ни в виде сытости, если последняя лишь предоставляется ему, а не является следствием его собственной воли, его личного свободного участия в творчестве жизни.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА МИР

Нехлюдов вступает в новую стадию после второго свидания с Масловой в тюрьме. Ее бунт и бессильные слезы отчаяния, вызванные его словами о том, что он хочет

на ней жениться, развеяли умиление Нехлюдова, его любование своей добродетелью.

«Да, так вот оно что. Вот что»,— думал Нехлюдов, выходя из острога и только теперь вполне понимая всю вину свою. Если бы он не попытался загладить, искупить свой поступок, он никогда бы не почувствовал всей преступности его; мало того, и она бы не чувствовала всего зла, сделанного ей. Только теперь все это вышло наружу во всем своем ужасе. Он увидел теперь только то, что он сделал с душой этой женщины, и она увидала и поняла, что было сделано с нею. Прежде Нехлюдов играл своим чувством любования самого на себя, на свое раскаяние; теперь ему просто было страшно».

С этого момента начинается настоящее духовное превращение героя «Воскресения». К нему порою еще будет возвращаться умиленное настроение, которое всегда будет свидетельствовать о какой-то фальши в его отношении к Масловой, о том, что он чего-то важного не понимает в ней, истолковывает те или иные ее душевные движения превратно. Но *стадия* умиления и любования собою прошла.

Если Чехов сказал в одном из своих писем, что хорошо бы написать историю человека, который капля за каплей выдавливает из себя раба и наконец в один прекрасный день чувствует, что он стал свободным человеком, то история Нехлюдова есть история человека, который капля за каплей выдавливает из себя барина,— то есть по сути тоже раба. Именно с того момента, как у Нехлюдова исчезли остатки барского умиления самим собою, начался в нем и процесс превращения его личного стыда в социальный стыд за все свое положение в жизни и за устройство общества. Нехлюдову становится стыдно уже не только перед Масловой. Ему становится стыдно перед миром. И ему становится стыдно за мир. Да, он действительно начинает чувствовать себя частью мира.

Проходя, после посещения в камере невинно осужденного Меньшова, по тюремному «широкому коридору (было время обеда, и камеры были отперты) между одетыми в светло-желтые халаты, короткие, широкие штаны и коты людьми, жадно смотревшими на него, Нехлюдов испытывал странные чувства — и сострадания к тем людям, которые сидели, и ужаса и недоумения перед теми, кто

посадили и держат их тут, и почему-то стыда за себя, за то, что он спокойно рассматривает это». Далее Нехлюдов придет к прямому выводу, что он лично отвечает за все это, за всю действительность, в которой заточают в тюрьмы невинных людей.

В одном из вариантов, после того как Нехлюдов узнал о множестве жестокостей, о наказании арестантов плетьми, об издевательствах над безвинными, над политическими заключенными, «на него нашло это чувство головокружения до такой степени, что ему прямо стало тошно.

«Что за ужас, что за ужас,— твердил Нехлюдов, оставшись один.— Что это такое, зачем все это? И я, я виноват в этом» (33, *180*).

И далее Толстой дал краткое определение содержания пути, пройденного Нехлюдовым от личного стыда до стыда социального.

«Главное чувство, не оставлявшее Нехлюдова все время, было страстное желание исправить то, что он считал, что он сделал,— поднять Катюшу, вернуть ее к тому, что она была. Но чем больше он общался с этим миром, тем больше он узнавал нового, неожиданного, поражавшего и как будто обвинявшего его.

Начав обвинять себя в том, что было с Масловой, он обвинял себя и во всех тех жестокостях, которые, как он узнавал теперь, совершались в этом доме (в тюрьме.— *В. Е.*) и во всех тех домах в России, где одни люди мучали других под какой-то туманной благовидной целью» (33, *180*).

Так Нехлюдов начинает жить с чувством, что он лично виноват во всех жестокостях, совершаемых над людьми насильническим государством. Он не знал об этих жестокостях. Но и в самом этом незнании он видит не свое оправдание, а свою вину.

Весенней бессонной ночью у открытого окна, в том самом Панове, где он когда-то был юн и чист и где потом произошла его история с Катюшей, приехав теперь сюда для нового устройства своих отношений с крестьянами, Нехлюдов вспоминает, как в Кузминском на него вдруг нашло искушение: ему стало жалко и своего дома, и леса, и хозяйства, и всей своей земли. И он «спросил себя теперь: жалеет ли он? И ему даже странно было, что он мог жалеть». Перед ним впервые встает обобщенный образ

всей подлинной, окружающей его действительности. «Он вспомнил все, что он видел нынче: и женщину с детьми без мужа, посаженного в острог за порубку в его, Нехлюдовском лесу, и ужасную Матрену, считавшую или, по крайней мере, говорившую, что женщины их состояния должны отдаваться... господам; вспомнил отношение ее к детям, приемы отвоза их в воспитательный дом, и этот несчастный, старческий, улыбающийся, умирающий от недокорма ребенок в скуфеечке; вспомнил эту беременную, слабую женщину, которую должны были заставить работать на него за то, что она, измученная трудами, не усмотрела за своей голодной коровой. И тут же вспомнил острог, бритые головы, камеры, отвратительный запах, цепи и рядом с этим — безумную роскошь своей и всей городской, столичной, господской жизни. Все было совсем ясно и несомненно.

Светлый месяц, почти полный, вышел из-за сарая, и через двор легли черные тени, и заблестело железо на крыше разрушающегося дома.

И как будто не желая пропустить этот свет, замолкший соловей засвистал и защелкал из сада».

Толстой противопоставляет две весенние ночи в Панове: ту, когда ущербный месяц не хотел выходить из тумана, и эту — когда почти полный ясный месяц вышел открыто, освещая все кругом, и соловей ответил, защелкал тем же светом. Если бы не были так опошлены понятия «интеллектуальной литературы», «интеллектуального романа», то можно было бы назвать Толстого в высочайшей мере интеллектуальным романистом. Природа у него движется адекватно движению идей его героев, как мы в этом уже имели возможность убедиться по перламутровой раковине в «Анне Карениной», по движению облаков, представляющему собою уникальный в мировой литературе случай «самостоятельного» развития в образах природы мысли героя, оборвавшей свой ход и продолжающей развиваться в самой природе уже как бы независимо от самого героя и дающей решение его духовным исканиям. Так месяц, светлый, открытый, освещает нового Нехлюдова и мир, открывающийся по-новому. Как узок, ущербен, темен был тот шенбоковский мир, в котором Нехлюдов жил до начала своего воскресения! Теперь перед ним открылась действительность общенародной жизни. И свет в душе Нехлюдова от твердого знания того, что образ

этого большого, истинного мира с его горем и с его человечностью — не какой-то мимолетный укор совести; он знает, что этот образ теперь не оставит его.

Здесь с особенной ясностью мы можем судить о гениальности ленинского анализа творчества Толстого. Именно в этом моменте романа проявляется во всей силе то свойство Толстого и толстовского героя, которое с поразительным проникновением в суть Толстого, в своеобразие русского национального гения было охарактеризовано Лениным: бесстрашие в стремлении дойти до корня. Толстовский герой в этом своем бесстрашии высоко поднимается над всевозможными, употребляя выражение Ленина, героями оговорочки, над всеми видами приспособления к действительности, особенно либерального приспособления с его дешевой смелостью, грошовой ироничностью, прикрывающими узколобость, чуждость действительной жизни народа. Для либерала единственно важным на свете представляется борьба между либералами и консерваторами. А тем временем в народной, не в той жизни, какая видна на поверхности, происходят процессы неизмеримо более серьезного значения, по сравнению с которыми то, что происходит на поверхности, всего лишь мышиная возня.

Ленин говорил о лицемерии пиетета либералов перед Толстым, ибо «русский либерал ни в толстовского бога не верит, ни толстовской критике существующего строя не сочувствует» [1]. Каждое положение, выдвинутое Толстым в его критике угнетательского строя,— писал Ленин,— «есть пощечина буржуазному либерализму; — потому, что одна уже безбоязненная, открытая, беспощадно-резкая *постановка* Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени *бьет в лицо* шаблонным фразам, избитым вывертам, уклончивой, «цивилизованной» лжи нашей либеральной (и либерально-народнической) публицистики» [2].

Либеральному мышлению свойственно прежде всего стремление уживаться с действительностью угнетательского общества, укреплять ее посредством приукрашивания и придания ей видимости свободы. Либеральное мышление умеет видеть лишь частички действительности, оно

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 209.
[2] Там же, т. 20, стр. 23.

не умеет видеть действительность в основе, потому что не умеет и не хочет видеть коренные противоречия, раздирающие действительность. Смысл либерализма: ужиться! Ужиться хоть с чертом, хоть с палачом, если последний согласится принять либеральный вид, то есть рубить головы более или менее втихую и подпустить либералов к совместному с ним съеданию казенного пирога, предоставив им их грошовую самостоятельность, свободу их слова, свободу кокетства карманной смелостью.

Константин Левин высоко поднимается над либералами и консерваторами в широте и глубине своих представлений о действительности и идеале, он находится вне действующих на поверхности обычных политических подразделений, чего не может понять либеральствующий Стива, привыкший видеть в каждом или консерватора, или либерала. Левину интереснее бывает послушать неглупого откровенного мракобеса-крепостника; тот, по крайней мере, порою способен хоть отрезать правду-матку о своих взглядах, о грубой реальности жизни. От зализанного, всегда оговаривающегося, благоприличного либерала этого и ожидать не приходится. В этом смысле можно сказать, что либерал более полезный слуга «порядка», чем откровенный мракобес: последний по злобе способен проговориться, против своей воли обнажить подлинный звериный лик режима; либерал же всегда покажет только благопристойную лживую маску, «облагораживающую» порядок. Вместе с тем, иронизируя по поводу слишком явных непристойностей и глупостей реакционного режима, фрондируя, пожимая плечами, либерал всячески стремится показать свою чистоплотность, порядочность, подобно тому как сифилитик распространяет вокруг себя запах духов.

Презрение к либеральным словам и всей либеральной манере Колосова, испытываемое Нехлюдовым, отражает мужицкое презрение Толстого к либерализму. Колосов, директор банка, друг князя Корчагина, иронизирует над ретроградной печатью, выступающей против суда присяжных. В силу стандартности, заданности, присущих либеральному мышлению (в той же мере, что и реакционно-консервативному), Колосов заранее уверен в том, что встретит сочувственную, понимающе тонкую улыбку единомышленника у Нехлюдова, когда столь прони-

чески и язвительно-смело спрашивает его о заседании суда.

«— Ну, что же, подрывали основы? — сказал Колосов, иронически употребляя выражение ретроградной газеты, восстававшей против суда присяжных.— Оправдали виноватых, обвинили невинных, да?..

...Нехлюдов, рискуя быть неучтивым, ничего не ответил Колосову...»

Нехлюдов ничего не ответил на либеральную иронию Колосова, любующегося своим порядочным образом мыслей и своим превосходством над тупостью ретроградов (так легко испытывать превосходство над тупостью ретроградов! и чувствовать себя умным и смелым!). Нехлюдов не ответил не только потому, что в нем после суда над Масловой произошло внутреннее изменение и его раздражает либеральная дешевая ирония Колосова. (Князь Корчагин питал «неограниченное доверие к уму и учености своего либерального товарища и друга», он с удовольствием повторяет его смелую фразу: «Подрывали основы». Князь Корчагин отлично чувствует безвредность либерализма Колосова.) Нехлюдову нечего ответить на иронию Колосова еще и по следующей любопытной причине. Ведь суд над Масловой сложился как будто прямо в подтверждение выступлений ретроградов против суда присяжных: ведь и на самом деле оправдали виноватых, обвинили невинных (мягкие приговоры, вынесенные действительным виновникам убийства, Бочковой и Картинкину, и каторга для Масловой). Толстой полагал, что суд присяжных, конечно, благо по сравнению с прежним судом. Но либеральное подчеркнутое почтение к суду присяжных из-за того, что он является прогрессивным институтом, было смешно и нелепо в глазах Толстого своей мелкотравчатостью. И вот как будто назло либералам оказывается, что ретроградная-то пресса была права! Смешно устраивать идолы из тех или других улучшений, нововведений, не отменяющих главного: насилия над людьми, власти «шайки разбойников». Такова позиция Толстого. Либерализм, с его точки зрения, является очень удобной формой снятия с себя ответственности за состояние мира. С одной стороны, либерализм является верной опорой реакционного общественного порядка и до конца будет служить ему: ведь либерализм и существовать-то может только при данном порядке. Либералы необходимы этому

порядку так же, как ретрограды; борьба между теми и другими отвлекает внимание от действительной жизни с ее насущными вопросами; самое существование либералов с их фразами придает оттенок «порядочности» режиму. Словом, немало причин, в силу которых антинародный абсолютистский режим всегда находил выгодным для себя то кокетничать с либералами, то отбрасывать их, в зависимости от обстоятельств.

В вариантах к роману процесс социально-этического созревания Нехлюдова происходил гораздо быстрее, чем он происходит в окончательном тексте, автор «Воскресения», видимо, хотел зафиксировать на бумаге сразу всю сущность эволюции Нехлюдова с тем, чтобы уже потом продумать постепенность переходов. В первых редакциях «Воскресения» Нехлюдов уже в часы судебного заседания проходит стадию перерастания личного стыда в социальный стыд. И одновременно он испытывает презрение и отвращение к либеральному прилизыванию истинной сущности общественных отношений. «И вдруг ему ясно представилась вся мерзость его жизни: бросить, погубить ту женщину, которая его любила и которую он любил, у которой был от него ребенок, и собираться жениться на другой, забыв все это, и роскошно жить деньгами, получаемыми с рабов за землю, и знать весь грех землевладения и притворяться еще либеральным и честным...

...Он — грабитель, вор, развратник и соблазнитель, сидит и судит и слушает показания, вопросы, рассматривает вещественные доказательства. И этот танцор председатель, у которого, верно, на совести не один такой поступок, и все они, все мы, судим тех, которых сами же погубили» (*33*, *58*, *59*).

Мысль о либеральной «честности» появляется, таким образом, у Нехлюдова вместе с мыслью о личной ответственности за все преступления существующего общественного порядка. В этой редакции романа Нехлюдов уже в зале суда испытывает смешанное чувство едкой горечи и вместе радости от признания себя вором и грабителем. Какой либерал способен признать себя вором и грабителем на том основании, что он поддерживает воровской и грабительский общественный строй? Как же: ведь он, либерал, фрондирует по адресу этого строя, произносит иронические слова! Значит, он не поддерживает зла. Да

и разве может быть воровским и грабительским такой общественный строй, который разрешает либералу либеральничать? Этот строй имеет, конечно, крупные изъяны и недостатки и необходимо «бороться» против них (либерал очень любит слово «борьба»)! Но зачем же такая грубость! Глубину толстовского понимания сущности либерализма можно понять по следующей характеристике Колосова, имеющейся в вариантах.

«И этого Ивана Ивановича Колосова Нехлюдов видал и встречал много раз и знал его самоуверенную манеру человека, бесповоротно и давно уже решившего уже все вопросы мира и теперь не имеющего другого занятия, как осуждения и отрицания всего того, что не сходилось с его теориями. Теории же его о жизни были самые простые — это был конституционный либерализм 60-х годов, дававший ему удобную возможность ругать все то, что не доходило до этого либерализма, чего так много в России, и все то, что переросло этот либерализм» (33, *112*). То, что переросло либерализм... А переросло либерализм все то, что относится к жизни народа, все то, что относится к самим основам общественного бытия, а не к верхушечной возне либералов с консерваторами. То, что переросло либерализм, либералу представляется недоросшим до либерализма, и поэтому либерал непроницаем в своем самодовольстве. К тому же то, что переросло либерализм, проявляется часто в левинском косноязычии, в странных поворотах и противоречиях ищущей, беспокойной мысли.

В одном из писем периода работы над «Воскресением» (август 1896 г.) Толстой особенно глубоко выразил свое презрение к либерализму. Правительство, писал Толстой, «заботится, главное, о том, чтобы вытравить из людей то, что не уступает — человеческое достоинство. Когда же оно вытравлено из них, правительство спокойно делает то, что ему нужно, зная, что оно не встретит уже настоящего противодействия...

...Александр II говорил, что либералы не страшны ему, потому что он знает, что всех их можно купить не деньгами, так почестями.

Ведь люди, участвующие в правительстве или работающие под его руководством, делая вид, что они борются, могут обманывать себя и своих единомышленников; но те, кто с ними борются, несомненно знают по противодейст-

вию, которое они оказывают, что они не тянут, а делают только вид. И это знает наше правительство по отношению либералов и постоянно делает испытания, насколько действительно есть противодействие, и, удостоверившись в достаточном для своих целей отсутствии его, делает свои дела с полной уверенностью, что с этими людьми все можно.

Правительство Александра III знало это очень хорошо и, зная это, спокойно уничтожило все то, чем так гордились либералы, воображая себе, что они все это сделали: изменило, ограничило суд присяжных; уничтожило мировой суд; ...узаконило розги; уничтожило почти земство; дало бесконтрольную власть губернаторам; поощряло экзекуции; усилило административные ссылки и казни политических; ввело новые гонения за веру; довело одурение народа дикими суевериями православия до последней степени; ... установило беззаконие в виде охраны с смертной казнью как нормальный порядок вещей; и в проведении всех этих мер не встречало никакого противодействия... Либералы же говорили потихоньку между собою, что им все это не нравится, но продолжали участвовать и в судах, и в земствах, и в университетах, и на службе, и в печати. В печати они намекали на то, на что позволено было намекать, молчали о том, о чем было велено молчать; но печатали все то, что велено было печатать. Так что всякий читатель, получая либеральную газету и журнал, не будучи посвящен в то, что говорилось потихоньку в редакциях, читал изложение без комментарий и осуждений самых жестоких и неразумных мер, подобострастные и льстивые адресы, обращенные к виновникам этих мер, и часто даже восхваления их. Так вся печальная деятельность правительства Александра III ...вся эта постыдная деятельность виселиц, розг, гонений, одурения народа,— сделалась предметом безумного, печатавшегося во всех либеральных газетах и журналах восхваления Александра III и возведения его в великого человека, в образцы человеческого достоинства» (69, *133, 134*).

Самообольщения либералов, заключающиеся в том, что, дескать, участвуя в различных правительственных учреждениях, послушно выполняя все, что им предпишут, восхваляя самодержца, они все это делают для того, «чтобы в формах, учрежденных самим правительством, как-нибудь обмануть его и заставить действовать себе на вред

и погибель», Толстой считал «таким очевидно невозможным делом, точно как думать, что можно отрезать у животного ногу так, чтобы оно не заметило» (69, *135*).

При такой силе мужицкого презрения к барско-буржуазному либерализму Толстой отвергал революционную борьбу против деспотизма и единственным способом борьбы считал негативный: не участвовать ни в каких формах государственного насилия. Удивительно, как со своей силой трезвого реалистического анализа действительности Толстой не видел хотя бы такого простого обстоятельства, что невозможно увлечь на этот путь людей, вынужденных подчиняться правительственным приказам (например, только немногие отказывались от выполнения воинской повинности и т. п.). И здесь мы вновь и вновь убеждаемся во всесторонней правоте ленинской оценки Толстого. Великий писатель, пользовавшийся ни с чем не сравнимым авторитетом, внушал людям, в сущности, то, против чего было направлено его художественное творчество: что, оказывается, все-таки можно быть чистеньким и в этом обществе, и в этом государстве («рисовая котлетка»!), и что это общество и это государство исчезнут как дым, если люди согласятся не подчиняться насилию. Своей проповедью пассивности Толстой отвлекал энергию и мысль людей от поисков действительных, а не иллюзорных путей борьбы против деспотического государства, и уже по этой причине его утопическое учение было реакционным и вредным. Внушая мысль о том, что революционное переустройство общества фатально приведет к своей собственной противоположности, Толстой шел наперекор тому предреволюционному подъему, который все более вдохновлял, окрашивал собою творчество самого писателя.

Но при всем том в своей мужицкой критике дворянского и буржуазного либерализма Толстой высказал ту правду, которая и дала Ленину основание отвергнуть и высмеять попытки либералов представить себя почитателями великого бунтаря. Несмотря на «рисовую котлетку», так блистательно превращенную Лениным в символ фактического примирения толстовщины с существовавшей действительностью, принципиальное отличие Толстого от либералов заключалось в том, что мысль Толстого охватывала и отвергала основы общественного устройства, в то время как мысль или отсутствие мысли у либералов было лишь

способом сохранения и укрепления существующей действительности посредством придания ей облагораживающего вида либеральной терпимости, как если бы на чумную крысу надели плюмажик. Такими плюмажиками и были намеки либеральных литераторов на то, на что им разрешалось намекать, а у либеральной публики дух захватывало от смелости и остроты этих намеков и от того, что такие намеки *возможны.* Нехлюдов проникается презрением к либерализму именно потому, что его, нехлюдовская мысль, его поиски все более направляются на отрицание самих основ окружающей действительности.

Взаимоотношения Нехлюдова и Масловой вступают в новую стадию. В чем же она заключается?

ГОРДОСТЬ ЛЮБВИ

Маслова, как мы видели, возмутилась желанием Нехлюдова вывести ее из того забытья, в котором она жила. Нехлюдов нарушил ее покой, если тут только годится это слово,— покой духовного небытия. После разговора с ним, вернувшись в камеру, Маслова «легла на нары и с уставленными в угол косыми глазами лежала так до вечера. В ней шла мучительная работа. То, что ей сказал Нехлюдов, вызывало ее в тот мир, в котором она страдала и из которого ушла, не поняв и возненавидев его. Она теперь потеряла то забвение, в котором жила, а жить с ясной памятью о том, что было, было слишком мучительно. Вечером она опять купила вина и напилась вместе со своими товарками».

О косящих глазах Масловой Толстой вспоминает всегда в тех случаях, когда происходят кульминационные события в ее внутренней, глубоко скрытой душевной жизни, когда из одного мира она смотрит в другой, прислушиваясь, присматриваясь к чему-то самому главному в жизни, в себе. Эти слегка косящие глаза Масловой, быть может, говорят и о том, что вся жизнь ее пошла между разными мирами; она — и Любка из публичного дома, и Катюша Маслова; ее человеческая сущность — любовь, а она обречена быть жертвой поругания любви. И теперь уточним наше замечание о том, в каких именно

случаях Толстой вспоминает о слегка косящих глазах Масловой: это происходит почти всегда в тех случаях, когда Маслова прислушивается, присматривается к любви.

Что же происходит сейчас с Масловой?

Нехлюдов привез из Панова старую фотографию, на которой запечатлены его покойные тетушки, он сам — студентом, и Катюша — чистая, свежая, красивая, жизнерадостная. При третьем свидании с Масловой — в приемной тюремной больницы, где она сейчас работает сиделкой,— Нехлюдов передает ей эту фотографию.

«Она, приподняв черные брови, удивленно взглянула на него своими раскосыми глазами, как бы спрашивая, зачем это...» Далее следует диалог. Слова и душевные движения Масловой имеют глубокий подтекст, и Нехлюдов далеко не все в нем понял.

«— Я нынче еду в Петербург. Дело ваше будет слушаться скоро, и я надеюсь, что решение отменят.

— Отменят, не отменят, теперь все равно,— сказала она.

— Отчего: теперь?

— Так,— сказала она, мельком вопросительно взглянув ему в лицо.

Нехлюдов понял это слово и этот взгляд так, что она хочет знать, держится ли он своего решения или принял ее отказ и изменил его.

— Не знаю, отчего для вас все равно,— сказал он.— Но для меня действительно все равно: оправдают вас или нет.— Я во всяком случае готов сделать, что говорил,— сказал он решительно.

Она подняла голову, и черные косящие глаза остановились и на его лице, и мимо него, и все лицо ее просияло радостью. Но она сказала совсем не то, что говорили ее глаза.

— Это вы напрасно говорите,— сказала она.

— Я говорю, чтобы вы знали.

— Про это все сказано, и говорить нечего,— сказала она, с трудом удерживая улыбку.

В палате что-то зашумели. Послышался детский плач.

— Меня зовут, кажется,— сказала она, беспокойно оглядываясь.

— Ну, так прощайте,— сказал он.

Она сделала вид, что не заметила протянутую руку, и, не пожав ее, повернулась и, стараясь скрыть свое торжество, быстрыми шагами ушла по полосушкам коридора.

«Что в ней происходит? Как она думает? Как она чувствует? Хочет ли она испытать меня или действительно не может простить? Не может она сказать всего, что думает и чувствует, или не хочет? Смягчилась она или озлобилась?» — спрашивал себя Нехлюдов и никак не мог ответить себе. Одно он знал — это то, что она изменилась, и в ней шла важная для ее души перемена, и эта перемена соединяла его не только с нею, но и с Тем, во имя кого совершалась эта перемена. И это-то соединение приводило его в радостно-возбужденное и умиленное состояние».

В чем же заключается перемена, происходящая в ее душе?

Каков смысл ее слов о том, что теперь ей все равно, отменят или не отменят приговор? Ведь еще недавно она просила Нехлюдова не пожалеть денег на хорошего адвоката. И что значит брошенный ею мельком на Нехлюдова вопросительный взгляд в ответ на его вопрос о том, почему именно теперь ей все равно?

Все дело в том, что совершилось изменение в ее чувствах к Нехлюдову. В ней уже происходит то, о чем Толстой скажет позднее:

«Маслова все еще думала и продолжала уверять себя, что она, как она это высказала ему во второе свидание, не простила ему и ненавидит его, но она уже давно опять любила его и любила так, что невольно исполняла все то, что и чего он желал от нее: перестала пить, курить, оставила кокетство и поступила в больницу служанкой. Все это она делала потому, что знала, что он желает этого. Если она так решительно отказывалась всякий раз, когда он упоминал об этом, принять его жертву жениться на ней, то это происходило и оттого, что ей хотелось повторить те гордые слова, которые она раз сказала ему, и, главное, оттого, что она знала, что брак с нею сделает его несчастье».

Когда она говорит: «теперь все равно», то в этих словах заключено ее признание в любви к Нехлюдову, в которой она еще не решается признаться самой себе. Теперь, когда она полюбила (или вернулась к той любви, которая никогда не умирала в ней и была похоронена жи-

вой),— теперь ей уже все равно: по сравнению с любовью, той чистой любовью, которою она его любит, все остальное отодвигается для нее далеко в сторону. Но ей важно знать, твердо ли его желание жениться на ней. Вот почему она бросает на него вопросительный взгляд, проверяя прочность его решения. Ей важно знать это — не для того, чтобы в свою очередь решать, согласиться или не согласиться выйти за него замуж. Это окончательно решено ею. Она не примет его жертвы уже не только из-за гордости, из-за нежелания быть предметом великодушия, но из-за любви к нему. Она не хочет принести ему несчастье. А она знает, что его женитьба на ней стала бы его несчастьем: и потому, что она — *такая* женщина, и потому, что брак по долгу, без его живой любви был бы противоестествен. А она чувствует, что его прежняя любовь к ней давно утрачена.

Откуда же в ней радость и торжество? Это радость и торжество любви. Любви такой полной и гордой, и богатой, и щедрой, которая не хочет и не может получать милостыню, а сама способна одарить. Но чем же может каторжная, отверженная одарить любимого человека? Да вот именно отказом от его жертвы, отказом от размена любви на мелкую монету благодеяния. Ей надо было убедиться во всей серьезности его решения жениться на ней, убедиться для того, чтобы знать, что ее отказ — это отказ не от чего-то пустого, легковесного, от такого, о чем неизвестно: было оно или не было,— а от чего-то большого, очень серьезного. И когда она убеждается в том, что Нехлюдов остался верен своему решению и что для него это решение — вопрос его жизни,— вот тогда-то в ней возникают радость и торжество, которые она с трудом пытается скрыть. Это и торжество мести: мести любовью, заботой, проникновением в душу любимого человека, желанием не приносить горя этой душе, в глубину раскаяния и страдания которой она поверила.

И вот она, Любка-Катюша, испытывает торжество. Она горда чувством своего богатства. Она горда тем, что может выразить свою любовь — свободно, всей женской щедростью. Она торжествует потому, что ей, Любке из публичного дома, удалось защитить достоинство любви. И этот ее уход, когда она сделала вид, что не заметила его протянутой руки, и, не пожав ее, быстро исчезла,— вот это ее женская месть, отчасти даже и кокетство, но

в необычном значении: в значении самого высокого человеческого достоинства.

Марья Павловна скажет Нехлюдову: « — ...Она любит вас, хорошо любит, и счастлива тем, что может сделать вам хоть то отрицательное добро, чтобы не запутать вас собой. Для нее замужество с вами было бы страшным падением, хуже всего прежнего, и потому она никогда не согласится на это».

Нельзя, однако, просто отождествлять душевное состояние, переживаемое Масловой сейчас, когда она целиком охвачена радостью вернувшейся по-новому первой любви и гордостью этой новой первой любви,— нельзя отождествлять этот ее отказ от предложения Нехлюдова жениться на ней с тем душевным состоянием, к которому она придет позднее, в Сибири, и с тем ее отказом от предложения Нехлюдова, который она повторит в Сибири. Логика ее чувств, причина отказа останется в своей основе тою же самой, что и в рассмотренном нами диалоге в тюремной больнице (поэтому мы и сочли возможным перешагнуть в нашем анализе к словам Марьи Павловны о Масловой, которые Марья Павловна скажет Нехлюдову в Сибири). Отказ Масловой от предложения Нехлюдова при их разговоре в тюремной больнице и ее отказ от этого предложения, подтвержденный ею в Сибири, представляют собою, при одной и той же основе, разные психологические стадии. Сейчас Маслова настолько переполнена счастьем возвращения к любви, что все остальное ее не слишком занимает. Хотя она и чувствует, что у Нехлюдова нет живой любви к ней и что его женитьба на ней составила бы его несчастье, она все же еще не очень раздумывает об этом. Сейчас для нее единственно важное — это то, что она любит и может одарить (хотя и «отрицательно») Нехлюдова и может восторжествовать над ним, отомстив ему любовью. Она сейчас знает только одно: любовь. В беседе с Нехлюдовым она скрывает свою радость и торжество, но эта радость неудержимо прорывается у нее, когда, уйдя от Нехлюдова, она вернулась в больничную палату, «где стояло восемь детских кроваток, Маслова стала по приказанию сестры перестилать постель и, слишком далеко перетянувшись с простыней, поскользнулась и чуть не упала. Выздоравливающий, обвязанный по шее, смотревший на нее мальчик засмеялся, и Маслова не могла уже больше удерживаться и, присев

на кровать, закатилась громким и таким заразительным смехом, что несколько детей тоже расхохотались, а сестра сердито крикнула на нее:

— Что гогочешь? Думаешь, что ты там, где была! Иди за порциями.

Маслова замолчала и, взяв посуду, пошла, куда ее посылали, но, переглянувшись с обвязанным мальчиком, которому запрещено было смеяться, опять фыркнула. Несколько раз в продолжение дня, как только она оставалась одна, Маслова выдвигала карточку из конверта и любовалась ею; но только вечером после дежурства, оставшись одна в комнате, где они спали вдвоем с сиделкой, Маслова совсем вынула из конверта фотографию и долго неподвижно, лаская глазами всякую подробность и лиц, и одежд, и ступенек балкона, и кустов, на фоне которых вышли изображенные лица его и ее и тетушек, смотрела на выцветшую пожелтевшую карточку и не могла налюбоваться, в особенности собою, своим молодым, красивым лицом с вьющимися вокруг лба волосами».

Сцена в детской палате, неудержимый детский смех — *детский* и у ребенка и у нее,— это и есть кульминационный момент радости новой любви Масловой к Нехлюдову. Слова сестры, принявшей смех Масловой за распущенность *такой* женщины: « — Думаешь, что ты там, где была?» — имеют двузначный смысл. Маслова так заразительно смеется действительно потому, что еще продолжает *быть там, где была.* А была она в таком прекрасном, любовном, свободном мире. Она чувствует себя свободной — впервые в своей жизни. Она сама делает свою жизнь — впервые в своей жизни. Она богата, щедра. Разве все это не чудо? Разве все это не праздник?

Вот где свобода выступает в форме любви и любовь в форме свободы. Маслова пробилась к свободе в своей сфере, в сфере любви.

Но и все в приведенном отрывке полно скрытым поэтическим значением. Эта фотография — ведь Толстой возвращается к своей внутренней теме супружества Нехлюдова и Масловой. И это — их венчальная карточка. В той немыслимой сказке, которая должна была бы быть единственной былью,— в этой сказке и тетушки, запечатленные на карточке, благословляют молодых.

Если до сих пор Нехлюдов вел Маслову за собою: вывел ее из страшного мира забытья, пробудил ее любовь,—

а ее любовь высока и светла и, следовательно, ознаменовала собою начало возрождения Масловой,— то с этого момента их взаимоотношений Нехлюдов уже начинает терять ведущее значение по отношению к ней. Эта роль перейдет к Масловой. Теперь уже Нехлюдов будет следовать за нею в настоящий мир истинных человеческих ценностей и отношений. Теперь уже она будет вести его за собою. Вот он уже стремится разгадывать ее душевные движения, следить за ними и следовать за ними, воскресать вместе с нею. Щедрость и свет ее чувств поднимают его, помогают его освобождению. Так его путешествие за правдой превращается одновременно и в его следование за душою Катюши Масловой. Он спрашивает себя: «Что в ней происходит? Как она думает? Как она чувствует?» Ему предстоит теперь подниматься вслед за нею в такой высокий и светлый, и страстный, и цельный, и богатый мир чувств, который ему и не снился в той барской душевной бедности, узости, в которой он жил после своего падения.

В той психологической стадии, которую проходит сейчас Маслова, есть и уязвимость, слабость: эти уязвимость и слабость заключены в самой силе ее чувства к Нехлюдову. Все хорошее, что она делает, все изменения, происшедшие в ее душе, зависят сейчас от ее отношения к Нехлюдову. Еще раз вспомним: она «любила его и любила так, что невольно исполняла все то, что и чего он желал от нее: перестала пить, курить, оставила кокетство и поступила в больницу служанкой. Все это она делала потому, что знала, что он желает этого».

Перемена, происшедшая в Масловой, уже содержит в себе возможность будущей самостоятельности. Но пока это еще не полная ее свобода, еще не полное ее воскресение. Мы помним, как вся судьба Анны Карениной зависела от отношения к ней Вронского, как все, что она делала, она делала для него.

Но уже в сценах первых тюремных свиданий Масловой с Нехлюдовым Толстой дает нам указания на то, что судьба героини «Воскресения» сложится по-иному. Такое указание заключено и в диалоге, происшедшем в больнице. Когда Маслова услышала ответ Нехлюдова, подтверждающий серьезность принятого им решения жениться на ней, то просиявшие радостью черные косящие глаза остановились на его лице и *мимо его*. В этих словах со-

держится кратчайшая поэтическая формула всей сущности отношений Нехлюдова и Масловой, той роли, которую сыграл Нехлюдов в возрождении Масловой. В начале ее пути к воскресению он играл первую скрипку. И Маслова целиком была устремлена к нему, зависела от него. Но после того как, отвергнув его жертву, спасая его от фальши, от несчастья брака по рассудку, она утверждается в своем сознании как самоценный человек,— она устремляется уже не только к Нехлюдову. Когда она глядит и на лицо его и мимо него, то она уже как будто видит за Нехлюдовым какие-то иные, новые силы, выходящие за пределы их личных отношений. Она как будто смотрит мимо Нехлюдова в свое истинное человеческое возрождение, в свою грядущую свободу. Ее свобода придет вместе с горечью, но зато будет истинной. Так в двух словах, всего только в двух словах: *мимо его* — художник обозначает грань перехода от одной стадии к другой (об этих толстовских обозначениях переходов нам уже довелось говорить в связи с «Анной Карениной»).

Переход от одной стадии к другой является тут даже и переездом: трогается арестантский поезд. До того, как он тронулся, Маслова еще была целиком захвачена радостью своей любви. Она отказалась от брака с Нехлюдовым, но как она счастлива тем, что он едет в Сибирь, будет рядом с нею! Как наивны ее попытки показать ему, что ей безразлично, едет он или не едет! Когда Нехлюдов подошел к окну вагона, в котором находилась Маслова, она, увидав его, «поспешно встала, накинула на черные волосы косынку и с оживившимся красным, потным улыбающимся лицом подошла к окну и взялась за решетку». Нехлюдов говорит: «Теперь до Нижнего не увидимся.

— А вы разве едете? — как будто не зная этого, сказала Маслова, радостно взглянув на Нехлюдова». Она опять старается удержать губы от радостной улыбки. Она счастлива, счастлива!

Но вот поезд тронулся. В путь, дальний путь. И заканчивается глава уже совсем иными интонациями, совсем иным настроением. «Она вместе с другими стояла у окна и смотрела на Нехлюдова и жалостно улыбалась ему».

С такой ее улыбкой мы еще не знакомы. Мы знаем девичью улыбку Катюши; знаем профессиональную заманчивую улыбку Любки; знаем добрую улыбку Масловой,

обращенную к ее товаркам по камере, к детям; знаем улыбку Масловой, счастливой своей новой любовью. Но мы еще не знаем ее жалостной улыбки. В ней, в этой жалостной улыбке, сливается многое. Когда тронулся поезд, она не могла не почувствовать со всей трезвой ясностью, как нечто уже вполне и действительно совершившееся, что она — каторжная и что вот ее везут в арестантском поезде, везут в холодный чужой край. И неизвестно, как она будет жить в этом дальнем краю: прежние ее предположения о жизни в Сибири, что она и там не пропадет, устроится с каким-нибудь начальством, все эти ее планы были на том основаны, что она еще сознавала себя проституткой Любкой. Теперь это отошло в далекое прошлое. За Нехлюдова замуж она не пойдет. Что же ждет ее? А колеса поезда уже неумолимо застучали по рельсам. Жалостная ее улыбка, обращенная к Нехлюдову, означает, что жизнь ее все-таки еще накрепко связана с ним. Он единственный человек, кому она по-человечески не безразлична.

И вот, пока колеса двух поездов стучат по рельсам — арестантского и отправившегося вслед за ним «нехлюдовского»,— у нас, у читателей, есть возможность подумать вот над чем.

Чтó было бы с Масловой, если бы она так и оставалась в своей жизни только лишь лицом к лицу с Нехлюдовым? Если бы любовь к нему ограничивала весь ее мир?

Мы встретились бы с вариантом судьбы Анны Карениной. И мы снова должны были бы сказать: любовь, если она замыкается только в самой себе, перестает быть самою собою, перестает *быть*. Мы опять встретились бы с побежденной любовью. Но в «Воскресении» перед нами история не побежденной, а торжествующей любви, хотя это и печальная, не разделенная любовь. Это не торжество счастья любви. Но это торжество любви. Как и в «Анне Карениной», здесь тоже подлинная героиня романа — любовь (как мы уже сказали, с горестной иронией отмечено это и прозвищем героини). Но героине этого романа удалось превратить это прозвище, эту кличку в Любовь действительно с большой буквы. Почему это произошло? Потому что здесь, в «Воскресении», поезд, который в непосредственно-реальном движении везет героиню на каторгу в Сибирь,— во втором, внутреннем поэтическом плане мчит ее к *миру*,— к тому міру, о котором мечтал автор

«Войны и мира»: к необъятному миру народной, мирской, мировой жизни. А там, в «Анне Карениной», поезд раздавил неумолимыми колесами страсть, мечту, жизнь. Там он не мог взять с собой героиню романа, чтобы помчать ее к миру. У Анны не было ничего на свете, кроме ее любви. Она видела перед собою только лицо любимого ею человека, она не могла глядеть и в его лицо, и «мимо его» — в жизнь. У нее не было никакого міра, и поэтому не могло быть никакого мира в ее душе, и любовь стала смертью.

Так могло бы быть и с героиней «Воскресения».

В истории взаимоотношений Нехлюдова и Масловой обозначена возможность новой трагедии. В самом деле, Нехлюдов, выведя Маслову из ее забытья, вновь пробудил в ней любовь. Но что же он мог дать ей в ответ на ее любовь? Мертвенную абстракцию долга. И если бы любовь ее была замкнута только в себе, то какое же новое потрясение испытала бы Катюша! Какое новое опустошение! И как ужасна была бы тогда и эта фотокарточка, подаренная ей Нехлюдовым, так живо перенесшая ее в мир ее первой — и последней любви! Последней — потому что Катюша Маслова принадлежит к однолюбам. Желая только добра Масловой, Нехлюдов мог бы принести ей новое зло. Эта не осуществившаяся, намеченная в тайниках романа возможность новой трагедии еще и еще раз говорит нам о том, как глубоко занимала Толстого тема отвлеченного долга-благодеяния сверху в контрасте с живым, простым, страстным, личным человеческим чувством.

Внутренняя перекличка «Воскресения» с «Анной Карениной» развивается во многих мотивах. Мысли героини «Воскресения» о том, что все обман и что на свете нет никакого добра, представляют собою вариацию предсмертных мыслей Анны. Катюша «перестала верить в добро. Она прежде сама верила в добро и в то, что люди верят в него, но ... убедилась, что никто не верит в это и что все, что говорят про бога и добро, все это делают только для того, чтобы обманывать людей. Он, которого она любила и который ее любил,— она это знала,— бросил ее, насладившись ею и надругавшись над ее чувствами. А он был самый лучший из всех людей, которых она знала. Все же остальные были еще хуже. И все, что с нею случилось, на каждом шагу подтверждало это. Тетки его, богомоль-

ные старушки, прогнали ее, когда она не могла уже так служить им, как прежде. Все люди, с которыми она сходилась,— женщины — старались через нее добыть денег, мужчины, начиная с старого станового и до тюремных надзирателей,— смотрели на нее как на предмет удовольствия. И ни для кого ничего другого не было на свете, как только удовольствие, именно это удовольствие. В этом еще больше утвердил ее старый писатель, с которым она сошлась на второй год своей жизни на свободе. Он прямо так и говорил ей, что в этом — он называл это поэзией и эстетикой — состоит все счастье.

Все жили только для себя, для своего удовольствия, и все слова о боге и добре были обман».

Сопоставим это с предсмертными мыслями Анны: о Вронском, который насладился ею и теперь тяготится близостью с ней; о том, что все слова о боге, добре — обман и что все живут только для того, чтобы извлекать выгоду из другого человека, все живут только для своего удовольствия (для грязного мороженого). И как будто для того, чтобы прямо напомнить читателю об Анне Карениной и подчеркнуть родство и контрастность судеб двух своих героинь, Толстой вводит и в «Воскресение» мотив самоубийства под колесами поезда как реальную, но тут не осуществившуюся возможность. И если там поезд нес смерть, то здесь поезд, скорбный арестантский поезд, везет героиню к жизни, к настоящей жизни. Железная дорога уже не играет роли символа неумолимого железного века, здесь рельсы и вагоны говорят уже о чем-то другом.

«ОЧЕНЬ УЖ ОБИЖЕН ПРОСТОЙ НАРОД»

И здесь вновь возникает Толстой — идеальный писатель, с которым мы познакомились по «Войне и миру». Свой идеал мира Толстой в «Воскресении» с особенной широтой и конкретностью утверждает в народной жизни. Здесь новым и, казалось бы, совсем неожиданным для Толстого является и то, что в образ его идеала так или иначе входят новые люди — политические ссыльные, что было, конечно, невозможно для Толстого 60-х и 70-х годов.

Решающую роль в духовном преображении Масловой сыграли ее приобщение ко всему миру народной жизни и влияние на нее чудесных людей, политических ссыльных, Марьи Павловны Щетининой и других.

Эволюция Масловой, ее путь к воскресению уже с самого начала окрашен ее кровной связью с людьми из народа, к которому она сама принадлежит. И, в сущности, ее ведущая роль по отношению к Нехлюдову начинается уже с первых свиданий в тюрьме, уже с того момента, когда она просит его похлопотать за Меньшовых и улыбается при одном воспоминании о Меньшовой: старушка такая чудесная. Ведь с этого и начинается настоящее знакомство Нехлюдова с океаном народного горя, с океаном народной жизни, и Маслова открывает перед ним этот океан. В. Жданов правильно отмечает в своей, уже упоминавшейся нами работе:

«Автор должен был подвести Маслову к моральному просветлению, не нарушая психологической правды. И он сделал это: ныне не проповедь Нехлюдова, а интерес Масловой к судьбе таких же обездоленных, как она, возвращает ей человеческие чувства...» [1]

Ее обида стала для нее частицей обиды всего народа, перестала быть в ее сознании всего лишь непонятным глумлением, связалась с общим угнетением. И вместе с тем она убедилась, что не все люди живут только для извлечения своей выгоды из других, только для своего удовольствия, что есть люди, для которых личное счастье неотделимо от счастья всех, от счастья народа. Толстой прямо указывает, что не Нехлюдов, а именно некоторые люди из числа политических ссыльных оказали на Маслову «решительное и самое благотворное влияние».

«Она,— говорит Толстой об отношении Масловой к политическим ссыльным,— очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ против господ...» Толстой говорит, что общение Масловой с этими «новыми товарищами открыло ей такие интересы в жизни, о которых она не имела никакого понятия. Таких чудесных людей, как она говорила ...она не только не знала, но и не могла себе и пред-

---

[1] В. Жданов, Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение», изд. «Советский писатель», М. 1960, стр. 132.

ставить». Она применяет к этим новым людям то же самое, видно, свое любимое слово, что и к старушке Меньшовой: *чудесные* люди. Она сроднилась с ними. Так перед нею открылся в живой действительности новый мир.

И в этом мире она — равная. И уже потому это — чудесный мир, необыкновенный, какой она не могла себе и представить. Это мир потому чудесный, что он ей самой о ней открыл то, о чем она не могла и думать, что она только чувствовала: ее человеческую ценность, ее неповторимую человеческую личность. Она самостоятельна в этом мире. Она свободна. Она для них действительно товарищ. Как всегда, новые отношения, изменение положения человека в мире, да и вообще все значительное Толстой дает почувствовать посредством «маленьких» деталей. Так он дает почувствовать, что Маслова теперь уже *независима* от Нехлюдова, живет своей, самостоятельной жизнью. Вот Нехлюдов входит, на одном из этапов, в помещение, отведенное для политических ссыльных. Маслова занята уборкой. «Увидав Нехлюдова, она разогнулась и, вся красная и оживленная, положила веник и, обтерев руки об юбку, прямо остановилась перед ним.

— Приводите в порядок помещение? — сказал Нехлюдов, подавая руку.

— Да, мое старинное занятие,— сказала она и улыбнулась.— А грязь такая, что подумать нельзя. Уж мы чистили, чистили. Что же, плед высох? — обратилась она к Симонсону.

— Почти,— сказал Симонсон, глядя на нее каким-то особенным, поразившим Нехлюдова взглядом.

— Ну, так я приду за ним и принесу шубы сушить. Наши все тут,— сказала она Нехлюдову, уходя в дальнюю и указывая на ближнюю дверь».

Если прежде Маслова устремлялась к Нехлюдову, ожидала его слов, делала все только затем, чтобы он хорошо относился к ней — целиком жила в мире, где были только Нехлюдов и она,— то теперь во всем, что она делает, своя собственная жизнь, она частичка нового мира, в котором она живет как человек для себя и для этого мира. И то, что она занята уборкой, старинным ее занятием, которым она занималась еще там, в Панове, живя у тетушек Нехлюдова, тоже играет свою роль в возвращении нам облика прежней Катюши.

Это возвращение играет двойную роль. Мы радуемся

неожиданному, действительно чудесному воскресению прежней Катюши, столь милой нашему сердцу. И вместе с тем это возвращение прежнего подчеркивает всю неизмеримость расстояния, отделяющего нас от начала романа, новизну всего положения. Перед нами опять Катюша, но это новая Катюша. И все подробности — начиная с того, что она улыбается Нехлюдову уже без прежнего особенного волнения, а как хорошему знакомому и, поздоровавшись, свободно отрывается от него, обращаясь с вопросом о каком-то пледе к Симонсону и, полная хлопот, уходит в одну дверь, показывая Нехлюдову на другую,— все эти детали говорят о существующих *помимо* Нехлюдова отношениях, о каком-то мире, к которому принадлежит Маслова и который для Нехлюдова является посторонним.

Те политические ссыльные, которым Толстой симпатизирует, это — люди, желающие идти вместе с народом, быть его частью, более просвещенной, более знающей, но не навязывающей народу авторитарно свои мнения, а вырабатывающей мнения вместе с ним. Эти люди симпатичны Толстому тем, что выступают против деспотизма, хотят свободы экономической, политической, духовной для каждой личности. И именно они, эти люди, дали Катюше Масловой то, чего никто не мог дать Анне Карениной: сознание, что она, во всей неповторимости своей личности, нужна людям, что у нее есть мир, что она признана как человек.

Есть лишь один персонаж в числе политических ссыльных, к которому Толстой относится явно отрицательно: Новодворов.

Толстой стремится представить в Новодворове черты народовольческого лидера. Конечно, Толстой знает, что среди народовольцев были люди высокого этического склада, но все же он считает Новодворова характерной фигурой верхушки народовольческого движения. С образом Новодворова связывается развитие лейтмотива «Воскресения», и с этой точки зрения важно, какие именно черты Толстой считает особенно отрицательными в политическом ссыльном Новодворове, этом курчавом рыжеватом человеке в очках и гуттаперчевой куртке, «знаменитом революционере». Это черты лидера несомненно, связанные с пресловутой народнической теорией «героев и толпы». Толстой подчеркивает тщеславие, желание пер-

венствовать во что бы то ни стало, требование поклонения себе.

«Благодаря отсутствию в его характере свойств нравственных и эстетических, которые вызывают сомнения и колебания, он очень скоро занял в революционном мире удовлетворявшее его самолюбие положение руководителя партии. Раз избрав направление, он уже никогда не сомневался и не колебался и потому был уверен, что никогда не ошибался. Все ему казалось необыкновенно просто, ясно, несомненно. И при узости и односторонности его взгляда все действительно было очень просто и ясно, и нужно было только, как он говорил, быть логичным.

Самоуверенность его была так велика, что она могла только отталкивать от себя людей или подчинять себе». Эта его безграничная самоуверенность принималась «за глубокомыслие и мудрость, и поэтому он имел большой успех в революционных кругах. Деятельность его состояла в подготовлении к восстанию, в котором он должен был захватить власть и созвать собор. На соборе же должна была быть предложена составленная им программа. И он был вполне уверен, что программа эта исчерпывала все вопросы, и нельзя было не исполнить ее. Товарищи уважали его за его смелость и решительность, но не любили. Он же никого не любил и ко всем выдающимся людям относился как к соперникам и охотно поступил бы с ними, как старые самцы-обезьяны поступают с молодыми, если бы мог. Он вырвал бы весь ум, все способности у других людей, только бы они не мешали проявлению его способностей».

Знаменателен спор, происходящий между политическими ссыльными. Новодворов утверждает: «— Массы всегда обожают только власть,— сказал он своим трещащим голосом.— Правительство властвует — они обожают его и ненавидят нас; завтра мы будем во власти — они будут обожать нас...

— Я думаю,— сказал Новодворов,— что если мы хотим делать свое дело, то первое для этого условие (Кондратьев оставил книгу, которую читал у лампы, и внимательно стал слушать своего учителя) то, чтобы не фантазировать, а смотреть на вещи как они есть. Делать все для масс народа, а не ждать ничего от них; массы составляют объект нашей деятельности, но не могут быть нашими сотрудниками до тех пор, пока они инертны, как

теперь,— начал он, как будто читая лекцию»... Крыльцов возражает: «— Мы говорим, что мы против произвола и деспотизма, а разве это не самый ужасный деспотизм?»

«— Нет никакого деспотизма,— спокойно отвечал Новодворов.— Я только говорю, что знаю тот путь, по которому должен идти народ, и могу указывать этот путь.

— Но почему ты уверен, что путь, который ты указываешь, истинный? Разве это не деспотизм, из которого вытекали инквизиции и казни большой революции? Они тоже знали по науке единый и истинный путь.

— То, что они заблуждались, не доказывает того, чтобы заблуждался я. И потом, большая разница между бреднями идеологов и данными положительной экономической науки.

Голос Новодворова наполнял всю камеру. Он один говорил, а все молчали».

В словах Новодворова выражено немало характерных представлений избранного «героя», возвышающегося над «толпой». Тут на первом месте представление об извечной косности, пассивности, инертности народной массы, от которой незачем ждать какой бы то ни было инициативы и активности: активность — это прерогатива «героя», призванного указывать путь массе. Я, именно я могу и обязан указывать путь народу,— вот представление Новодворова. *Я* не могу ошибаться, потому что моя доктрина безошибочна,— вот его логика. Ни о каких поправках к его доктрине и речи быть не может: ведь это *я* выдвигаю доктрину. Новодворовы ссылаются на науку и любят изображать себя учеными, но это лишь их способ утвердить себя над массами; действительная же наука не может иметь ничего общего с доктринерством и непогрешимостью. Представление Новодворова о революции авторитарно-заговорщическое: это я, Новодворов, сделаю все сам, своею властною волей и безошибочным разумом; это я соберу съезд («собор»), которому останется только принять составленную мною программу, ибо разве можно критиковать мою программу? Путь, указываемый мною,— единый для всех истинный путь, только у меня наука.

Толстой схватывает тут реальную правду, относящуюся не только к заговорщическим бланкистским, бакунинским представлениям, но и к некоторым позднейшим на-

правлениям, прикрывающим революционностью единоличные диктаторские устремления.

Глубокое презрение к народной массе, признание разума, воли и вообще личности только за «вождями»,— а в маленькую группку «вождей» могут входить лишь те, кто слепо поклоняется божественному авторитету «сверхвождя»,— такова остро и точно уловленная Толстым структура нового деспотизма, воплощающегося в Новодворове.

Характерно и отношение Новодворова к уголовным арестантам. Если автор «Воскресения» очень внимательно, заботливо, чутко исследует прежде всего социальные причины, толкающие на преступления и проступки, и видит в уголовных арестантах людей, доведенных до отчаяния, порою до одичания насилием, нищетой, то для Новодворова это не люди: он говорит о них, что они звери. И очень любопытно, что он по сути отождествляет свое отношение к ним с отношением к народной массе в целом. В ответ на упрек Марьи Павловны в том, что он не хочет видеть в людях ничего хорошего и поэтому отрицает возможность великодушного и смелого поступка уголовного арестанта, Новодворов как раз и развивает свои суждения: нельзя видеть того, чего нет, не надо фантазировать, нельзя ждать ничего от народной массы. Если она и может в чем-либо проявить свою активность, то только в зверствах, буйстве, драке. Эти звери («эти мерзавцы») — такое высокомерно-пренебрежительное отношение Новодворова означает в качестве логического вывода и право на зверское обращение со «зверями».

Мысль Крыльцова о деспотизме, вытекающем из новодворовской позиции, несомненно, является мыслью самого Толстого. Это видно уже из того, что автор «Воскресения» проводит нечто вроде едкой параллели между новодворовским презрительным отношением к людям, с одной стороны, и деспотизмом всей той огромной армии угнетения, которая проходит перед нами в романе, от какого-нибудь надзирателя до высшего звена в лице Топорова,— с другой стороны.

На протяжении всего романа Нехлюдову то и дело приходится сталкиваться во всех звеньях армии угнетения с отношением ко всей массе заключенных, и уголовных и политических, как к какой-то особой породе низших существ. Нехлюдов то и дело слышит: ведь это

такой народ... И каждый раз он испытывает и изумление, и боль, и возмущение тем, что, оказывается, можно изъять из числа *людей* целую массу, в которой большинство составляют жертвы насильнического общественного устройства, нередко просто ни в чем не повинные люди. Нехлюдова поражает то, что существует масса людей, по отношению к которым признано право на нечеловеческое обращение.

Топоров, воплощающий весь режим угнетения, занимающий должность, для которой требовался «человек тупой и лишенный нравственного чувства»,— «был вполне уверен, что народ состоит из существ совершенно других, чем он сам...»

Нехлюдов посещает Топорова по делу о сектантах, крестьянах, которых только за их убеждения отдали под суд. Суд, однако, оправдал их. Тогда архиерей и губернатор, используя то, что эти сектанты не признавали церковных обрядов, решили, придравшись к незаконности брака, разослать мужей, жен и детей в разные места ссылки. Толстой имеет тут в виду реальный факт и, изображая разговор Нехлюдова с Топоровым, воспроизводит разговор своей дочери Татьяны Львовны с обер-прокурором синода, фактическим диктатором в самодержавной России К. П. Победоносцевым, об участи самарских молокан, у которых были отняты дети в целях предотвращения вредного влияния на них родителей.

Топоров непоколебимо убежден в том, что он имеет право указывать народу путь истинной веры. Он утвердил действия архиерея и губернатора, разлучил детей с родителями, жен с мужьями во имя государственной целесообразности, рассудив, что никакого «вреда для государства от этого разлучения быть не могло, а оставление же сектантов на местах могло бы быть вредным для остального населения в смысле отпадения от православия. Но, столкнувшись с таким защитником, как Нехлюдов, который мог дать делу резонанс вплоть до того, что оно могло бы попасть в заграничные газеты и наделать шум, Топоров тотчас же принял неожиданное решение.

«— Здравствуйте,— сказал он с видом очень занятого человека, стоя встречая Нехлюдова и тотчас же приступая к делу.

— Я знаю это дело. Как только я взглянул на имена, я вспомнил об этом несчастном деле,— сказал он, взяв

в руки прошение и показывая его Нехлюдову.— И я очень благодарен вам, что вы напомнили мне о нем. Это губернские власти переусердствовали...— Нехлюдов молчал, с недобрым чувством глядя на неподвижную маску бледного лица.— И я сделаю распоряженье, чтобы эта мера была отменена и люди эти водворены на место жительства...

...— За что же эти люди страдали?..

...Топоров поднял голову и улыбнулся, как будто вопрос Нехлюдова доставлял ему удовольствие.

— Этого я вам не могу сказать. Могу сказать только то, что интересы народа, охраняемые нами, так важны, что излишнее усердие к вопросам веры не так страшно и вредно, как распространяющееся теперь излишнее равнодушие к ним.

— Но каким же образом во имя религии нарушаются самые первые требования добра — разлучаются семьи...

Топоров все так же снисходительно улыбался, очевидно находя милым то, что говорил Нехлюдов. Что бы ни сказал Нехлюдов, Топоров все нашел бы милым и односторонним с высоты того, как он думал, широкого государственного положения, на котором он стоял.

— С точки зрения частного человека, это может представляться так,— сказал он,— но с государственной точки зрения представляется несколько иное. Впрочем, мое почтение,— сказал Топоров, наклоняя голову и протягивая руку.

Нехлюдов пожал ее и молча поспешно вышел, раскаиваясь в том, что он пожал эту руку.

«Интересы народа,— повторил он слова Топорова.— Твои интересы, только твои»,— думал он, выходя от Топорова...

И, мыслью пробежав по всем тем лицам, на которых проявлялась деятельность учреждений, восстанавливающих справедливость, поддерживающих веру и воспитывающих народ... Нехлюдову с необыкновенной ясностью пришла мысль о том, что всех этих людей хватали, запирали или ссылали совсем не потому, что эти люди нарушали справедливость или совершали беззакония, а только потому, что они мешали чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа...»

В основе логики Топорова лежит убеждение в том, что народ — это нечто особое, отличное от таких, как он, Топоров, единственных, знающих истинный путь и имею-

щих право указывать путь посредством всех имеющихся в их распоряжении способов, по преимуществу же таких, которые прямо ассоциируются с фамилией этого персонажа, избранной писателем явно в плане памфлетного жанра. Победоносцевы только потому и могут быть Победоносцевыми, что они — Топоровы. Впрочем, в данном случае Топоров, как оказывается, ни при чем: это местные власти переусердствовали. Местные власти для того и существуют при Топоровых, чтобы, когда надо, оказываться переусердствовавшими. И они охотно принимают эту роль: без нее у них не было бы чинов и кормушки.

Таким образом, мы вновь слышим звучание лейтмотива романа: речь идет о все том же объектном отношении к народу, к личности, о разделении людей на разряды — низших и высших, о противопоставлении некоего высшего, как говорит Топоров, государственного взгляда — точке зрения «частного человека».

И снова мы убеждаемся в центральном положении Катюши Масловой во всем романе. Ведь прежде всего именно она и представляет того *частного человека*, на которого обрушивается вся машина эксплуататорской, угнетательской государственности. С точки зрения этого частного человека и написан весь роман. Так и Топоров вовлечен в художественную сферу Масловой. Топоров — прямой враг Катюши Масловой, сосредоточивая в себе все то, что подавляет ее. Нехлюдов же и тут играет свою опосредующую роль. В разговоре с Топоровым он опосредованно представляет интересы не только тех крестьян-сектантов, за которых он ходатайствует, но и общие интересы: человеческой личности, пренебрежительно третируемой Топоровым. Поистине, нет в романе хоть одного такого мотива, эпизода, разговора, которые так или иначе не были бы связаны с Катюшей Масловой, ее судьбой, не были бы окрашены ее образом.

В этом же убеждает нас и рассмотренная сцена спора между политическими заключенными об отношении к народу. Нехлюдов спрашивает сначала Марью Павловну, как она об этом думает.

«— Думаю, что Анатолий прав, что нельзя навязывать народу наши взгляды.

— Ну, а вы, Катюша? — улыбаясь, спросил Нехлюдов, с робостью о том, что она скажет что-нибудь не то, ожидая ее ответа.

— Я думаю, обижен простой народ,— сказала она, вся вспыхнув,— очень уж обижен простой народ».

В этих словах — итог всего духовного развития Катюши Масловой. Всем существом поняв, что ее личная судьба есть частица общенародной судьбы, она поняла и то, что надо всем вместе сделать так, чтобы никто не обижал народ. В споре, разгоревшемся с Новодворовым, считающим народ инертной массой низших существ, Катюша Маслова занимает позицию против Новодворова, против того, что мы назвали объектным отношением к людям.

И именно эта тема определяет развязку отношений между Нехлюдовым и Масловой. Здесь эта тема романа вновь возвращается из сферы непосредственно-социальной в сферу глубоко-личных переживаний. Социальное и личное предстают как два проявления одной и той же темы, непрерывно меняющиеся местами.

Сцена развязки отношений между Нехлюдовым и Масловой подготовлена развертывающимся в романе сопоставлением двух «воскресений» — его и ее. И вот оказывается, что хотя Нехлюдов и прошел такой большой путь, столько увидел, узнал, выстрадал, понял,— все же его воскресение не такое прочное и глубокое, как у Катюши. Толстой так глубоко проникся в этот период народным началом, народной точкой зрения, что он как будто призывает читателя не забывать: Нехлюдов при всех своих высоких этических качествах, при всей исключительности для людей высшего круга его пути все же не совсем порвал связи с этим кругом. Он способен, даже в финале, и на известные колебания в своем разрыве с привилегированным сословием. Как и всякий человек, он хочет счастья. И в гостях у томского губернатора Нехлюдов почувствовал себя в привычной обстановке благовоспитанности, душевного комфорта, светской обходительности; «после обеда, в гостиной за кофе, завязался очень интересный разговор с англичанином и хозяйкой о Гладстоне, в котором Нехлюдову казалось, что он хорошо высказал много умного, замеченного его собеседниками. И Нехлюдову, после хорошего обеда, вина, за кофеем, на мягком кресле, среди ласковых и благовоспитанных людей, становилось все более и более приятно. Когда же хозяйка, по просьбе англичанина, вместе с бывшим директором департамента сели за фортепиано и заиграли хорошо разученную ими 5-ю симфонию Бетховена, Нехлюдов почув-

ствовал давно не испытанное им душевное состояние полного довольства собой, точно как будто он теперь только узнал, какой он был хороший человек.

Рояль был прекрасный, и исполнение симфонии было хорошее. По крайней мере, так показалось Нехлюдову, любившему и знавшему эту симфонию. Слушая прекрасное анданте, он почувствовал щипание в носу от умиления над самим собою и всеми своими добродетелями».

Нехлюдов в гостях у сибирского вельможи окружен тонкой лестью. И вся эта сцена пронизана тонкой сатирой Толстого. Ведь по сути Нехлюдов *вернулся к Корчагиным*, от которых он, казалось, сбежал на край света. Та же обстановка лести, комфорта, благовоспитанности, которая когда-то привычно притягивала его к Корчагиным, то же состояние неопределенного возбуждения и довольства собой после обеда, вина, за кофе. У Корчагиных, как помним, Нехлюдов неприязненно наблюдает за аналогичным состоянием Колосова. Но в таком же состоянии, до суда над Масловой, очевидно, случалось бывать у Корчагиных и самому Нехлюдову. Во всяком случае, сейчас он находится именно в этом состоянии, пребывая в гостях у губернатора. Музыка играет свою роль, усиливая чувство неопределенного возбуждения и довольства собою. Здесь сквозит и общее отрицательное отношение Толстого этого периода к искусству, к «художественному», особенно к музыке. Если «художественное» не раскрывает грубую и резкую правду жизни, не говорит прямо о народе, о человеке и его ответственности за себя и за мир, то такое «художественное» есть всего лишь сладкая ложь, погружающая в нирвану, и его значение ничем не отличается от значения вина. Вот вернулось к Нехлюдову умиление «над самим собою и всеми своими добродетелями» — то умиление, которое, казалось бы, давно забыто Нехлюдовым, давно презираемо им. Но — возвращается прежнее, пусть, быть может, и ненадолго, а все же возвращается. А затем симпатичная дочка любезных хозяев повела за собою Нехлюдова в детскую и со скромной гордостью показала ему своих малышей, спящих в кроватках.

«Нехлюдов вспомнил цепи, бритые головы, разврат, умирающего Крыльцова, Катюшу со всем ее прошедшим. И ему стало завидно и захотелось себе такого же изящного, чистого, как ему казалось теперь, счастья».

Сложно построена в своем внутреннем содержании эта фраза. В ней два значения. Нехлюдова поражает контраст между всем тем тяжелым и страшным, что ему пришлось увидеть в реальной жизни народа,— и покоем, довольством, благообразием и, как ему казалось теперь, чистотой уютной жизни привилегированных людей. И Нехлюдову захотелось счастья для себя. Двузначность приведенной нами фразы видна в слове: *чистого* (счастья). Ведь в самой этой фразе раскрывается, что вся эта, как казалось сейчас Нехлюдову, чистота — на самом деле — грязь. Вся эта чистота возможна только потому, что вся жизнь грязна, жестока только потому, что в жизни существуют цепи, бритые головы, разврат, только потому, что обречены на раннюю смерть действительно чистые люди, такие как Анатолий Крыльцов. Ведь семейство сибирского властителя потому только и может жить своею чистою жизнью, что этот властитель сам принадлежит к звеньям той цепи, которою скован народ. И если Нехлюдова поражает контраст между чистотой и грязью жизни и он испытывает — пусть мимолетную! — зависть к этой комфортабельной чистоте и изяществу,— то внутри этой фразы, в ее втором и истинном значении, читателя поражает тот же контраст,— но поражает в прямо противоположном смысле. Вся эта чистота, умилившая Нехлюдова, предстает оскорбительной, позорной, хуже всякого разврата, грязнее всякой грязи.

Конечно, вряд ли Нехлюдов вернется к *шенбоковскому* Нехлюдову. По-видимому, он все же останется верен тому истинному себе, которого он обрел в итоге своего длинного пути. Но все же Толстой счел нужным в финале показать, что существуют обе возможности.

Нехлюдов отправляется на встречу с Масловой в томской тюрьме сразу же из гостей, из губернаторского дома, для того, чтобы сообщить ей о вышедшем помиловании. Он едет в экипаже «с тяжелым чувством исполнения неприятного долга». Он не знает, как же ему быть теперь, когда вышло помилование. Человек долга, он обязан выполнить свое обещание жениться на Масловой. Но до тех пор, пока «она оставалась каторжной, брак, который он предлагал ей, был фиктивный и имел значение только в том, что облегчал ее положение. Теперь же ничто не мешало их совместному житью. А на это Нехлюдов не готовился». И когда он увидел повязанную платком, в аре-

стантской кофте, Катюшу, то он «испытал тяжелое чувство:

«Я жить хочу, хочу семью, детей, хочу человеческой жизни»,— мелькнуло у него в голове в то время, как она быстрыми шагами, не поднимая глаз, входила в комнату».

И вот наступает кульминационный момент их отношений. И здесь происходит высшее торжество Катюши Масловой, ее победа. Этот момент — ее самое высокое напряжение, ее любовь, ее жертва любовью, ее страдание и ее гордость. Нехлюдов говорит, что, как только выйдет бумага о помиловании, она может выйти и поселиться где хочет. «Мы обдумаем...»

Вот в этих словах: «Мы обдумаем» и прорвались его неуверенность, страх перед тем, что она может принять его предложение о браке, все те настроения, которые вызвала в нем «чистота» барской жизни, опять поманившей его и опять вдруг представившейся настоящей действительностью, а все тюремное, каторжное, все, связанное с народной жизнью, показалось сном.

Как только Нехлюдов произнес эти слова: «Мы обдумаем»,— она «поспешно перебила его:

— Что мне обдумывать? Где Владимир Иванович будет, туда и я с ним...»

Может быть, если бы он не произнес этих слов, она не столь поспешно, перебивая его, стремясь сразу же вывести его из трудного положения, высказала принятое ею решение. Она, может быть, внимательнее прислушалась бы к его речи с тем, чтобы в последний раз проверить, не осталось ли все же в нем хоть маленькой частицы живой любви к ней. Конечно, уже все окончательно понято и решено ею, но все-таки начало этого их разговора могло бы иметь несколько иное звучание, если бы она с ее чуткостью сразу же не уловила настроение, с каким явился к ней Нехлюдов на это их последнее свидание.

Она хорошо, лучше, чем он сам, понимает его всего. А он еще не может вполне понять ее настроение, ее решение. «Одно из двух: или она полюбила Симонсона и совсем не желала той жертвы, которую я воображал, что приношу ей, или она продолжает любить меня и для моего же блага отказывается от меня и навсегда сжигает свои корабли, соединяя свою судьбу с Симонсоном»,—

подумал Нехлюдов, и ему стало стыдно. Он почувствовал, что краснеет».

Ему стало стыдно за то настроение, с которым он пришел к ней, за то, что он, в сущности, плохо думал о ней, допуская возможность, что она примет его предложение о браке. Он вновь не понял ее душевной чистоты, духовной высоты всего ее существа, всего ее отношения к жизни.

«— Если вы любите его...— сказал он.

— Что любить, не любить. Я уж это оставила, и Владимир Иванович ведь совсем особенный.

— Да, разумеется,— начал Нехлюдов.— Он прекрасный человек, и я думаю...

Она опять перебила его, как бы боясь, что он скажет лишнее или что она не скажет всего.

— Нет, вы меня, Дмитрий Иванович, простите, если я не то делаю, что вы хотите,— сказала она, глядя ему в глаза своим косым таинственным взглядом.— Да, видно, уж так выходит. И вам жить надо.

Она сказала ему то самое, что он только что говорил себе, но теперь уже он этого не думал, а думал и чувствовал совсем иное. Ему не только было стыдно, но было жалко всего того, что он терял с нею.

— Я не ожидал этого,— сказал он.

— Что же вам тут жить и мучаться. Довольно вы помучались,— сказала она и странно улыбнулась.

— Я не мучался, а мне хорошо было, и я желал бы еще служить вам, если бы мог.

— Нам,— она сказала: «нам» и взглянула на Нехлюдова,— ничего не нужно. Вы уж и так столько для меня сделали. Если бы не вы...— она хотела что-то сказать, и голос ее задрожал.

— Меня-то уж вам нельзя благодарить,— сказал Нехлюдов.

— Что считаться? Наши счеты бог сведет,— проговорила она, и черные глаза ее заблестели от вступивших в них слез.

— Какая вы хорошая женщина! — сказал он.

— Я-то хорошая? — сказала она сквозь слезы, и жалостная улыбка осветила ее лицо...

— Простите,— сказала она чуть слышно. Глаза их встретились, и в странном косом взгляде и жалостной улыбке, с которой она сказала это не «прощайте», а «простите», Нехлюдов понял, что из двух предположений

о причине ее решения верным было второе: она любила его и думала, что, связав себя с ним, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним».

«Наши счеты бог сведет» — это очень значительные слова. Ведь Нехлюдов — и своим страданием за свою вину и тем, что он сумел расширить свою личную вину до сознания коренной общей вины за нечеловеческое устройство жизни,— тоже поднялся в конечном итоге до понимания того, что «очень уж обижен простой народ». И благодаря всему этому вся драма Нехлюдова и Катюши поднята из только личной сферы в неизмеримо более высокую и широкую сферу, где, оставаясь личной, эта драма вместе с тем уже входит в круг коренных вопросов человеческого бытия. Слова Катюши: «наши счеты бог сведет», означают, что люди уже не имеют права судить ни Нехлюдова, ни ее, и оба они глубже всех знают, что между ними произошло и какою ценою за все заплачено. Она просит у него прощения за то, что была причиной его страданий, его угрызений совести. Такова духовная высота, на которую она поднимает его. Замечательно то, что этот момент прощания, окончательного разъединения оказывается вместе с тем моментом их наибольшего единения, какое только было когда-либо между ними. Они достигли такой глубины понимания друг друга, какая бывает между мужем и женою. Нехлюдов только сейчас по-настоящему понял, какая она *хорошая женщина*, какой она прекрасный человек, только сейчас увидел всю ее душу до дна, до последней черточки. Он только сейчас до конца духовно соединился с ней и погрузился в ее любовь к нему, понял всю силу ее любви, включающей в себя и женскую, и материнскую заботу. Так Толстой вновь возвращается к теме *супружества*. Но она любит его — и поэтому надо расставаться навсегда. Ее таинственный странный косой взгляд устремлен в *любовь*. Счастье любви проходит мимо Катюши. И все же в отношениях Нехлюдова и Катюши победа за нею: победа за любовью.

Любовь не терпит унижения «осчастливливанием». Любовь не принимает дары, а сама дарит. Любовь не терпит отношений благодетельствования. Любовь означает такое отношение между двумя людьми, при котором оба дарят и обретают. По Толстому, любовь представляет собою естественный прообраз истинно человеческих отно-

шений между людьми во всех сферах. Автор «Воскресения» полагает, что любовь указывает людям идеал жизни. В идеал жизни людей на земле входит равенство. Идеал жизни, по мнению Толстого, исключает отношения по принципу благодетельствования и благодарности. Любовь не нуждается в жертвах.

Но ведь Катюша Маслова пожертвовала своею любовью для того, чтобы дать Нехлюдову свободу? Да, но это жертва во имя живого чувства, а не во имя отвлеченного долга. Ведь, принося свою жертву, Катюша радуется и гордится тем, что может хоть таким, «отрицательным» образом выразить свою любовь. Ее чувство от начала до конца романа остается живым, непосредственным, цельным. А чувство отвлеченного долга, руководившее Нехлюдовым, как мы видели, способно поколебнуться в самой своей основе. Все чувства и поступки, лишенные стимула непосредственного, живого — непрочны. Вот мысль Толстого, прослеженная нами и в предшествовавших его романах. Разумеется, смешно и нелепо было бы предполагать, что Толстой противник чувства долга. Но он противник всех видов неравенства, всех форм такого разделения людей, при котором одни имеют возможность играть субъектную роль, а другие вынуждены играть роль объектную.

Катюша Маслова взбунтовалась против отношения к ней как к *предмету* великодушия. Сначала этот ее бунт выразился в гневе против Нехлюдова, а затем — в любви к нему.

Так личная история Нехлюдова и Масловой приобретает обобщенное философско-социальное значение.

Каковы будут отношения Катюши с Симонсоном? Толстой оставляет открытым этот вопрос. Для него важно то, что во всяком случае в этих отношениях не будет и оттенка неравенства, благодеяния и милости сверху.

Нельзя не заметить, что духовная эволюция героини романа, завершившаяся ее воскресением, возрождением, обретением человеческой личности, произошла совсем без боженьки. Духовная победа Катюши и в личной сфере, и в обретении своей общей человеческой самоценности произошла благодаря естественному слиянию ее личности с общенародной жизнью — слиянию, в котором большую роль сыграло ее знакомство с новыми людьми, политическими ссыльными. Она включилась в общий социальный

поток, стала частицей общей жизни, вобрала в себя общую жизнь. И именно в этом, народном, совсем не мистифицированном исходе и следует, думается, видеть истинный вывод романа. Верный своему социальному чутью, Толстой дал Масловой реальное, непосредственно социальное решение как человеку из народа, очень легко понявшей, что политические ссыльные — за народ, против господ.

Катюша Маслова предоставила свободу Нехлюдову. Но ему не радостна эта его свобода. «Дело его с Катюшей было кончено. Он был не нужен ей, и ему это было и грустно и стыдно». Он не очень-то знает, как ему распорядиться теперь своей жизнью. Ушло высокое напряжение всех духовных сил, подъем мысли, живость чувств — все то, что составляло содержание его жизни в последнее время. И не вернутся ли теперь опять прежняя неопределенность, скука, пустота,— то, из чего, в сущности, вывела его Катюша? Внутреннее лукавство хода романа и заключается в соотношении внешнего и внутреннего. Если во внешнем движении роман может быть воспринят так, что Нехлюдову принадлежит субъектная роль, а Катюше — объектная: он сломал ее жизнь; далее он ведет ее за собою, способствует ее воскресению,— то во внутреннем ходе подлинная субъектная роль принадлежит не Нехлюдову, а Катюше, в сущности, начиная уже с того самого момента, когда он изменил всю свою жизнь и отправился в путь вслед за нею, за ее судьбой. До новой встречи с Катюшей ему нечем было заполнить свою жизнь: ничего не вышло со службой, с попытками найти себя в живописи, с юношескими увлечениями социальными вопросами. И вот он скучно готовился к скучному браку с Мисси Корчагиной, не желая этого брака, чувствуя фальшь всей своей жизни. Он погряз в не нужной ему и тоже скучной связи с замужней женщиной. Он не знал, как поступить с землей, как построить свои отношения с крестьянами. Он ни на что не мог решиться. Это состояние душевного бессилия, неинтересности всего, пустоты жизни и длилось вплоть до того момента, когда в зале суда он увидел Маслову. И оказалось, что она повела за собою всю его жизнь, наполнила ее содержанием. В кульминационном моменте романа, когда она дарит Нехлюдову свою любовь, освобождая его от своей любви, и обнаруживается со всею силой *ее* свобода, *ее* воля. Вы-

является и вся обобщающая значительность ее бунта против отношения к человеку как к предмету.

Ее *месть любовью* оказывается очень глубокой. Есть ирония в том, что Нехлюдов, ни на секунду не сомневавшийся в своей активной, выражаясь по-современному, ведущей роли по отношению к Масловой, несчастной, беспомощной и уж никак не *ведущей*, а *ведомой*, вынужден убедиться в том, что *он ей не нужен.* Внутренняя ирония тут носит и сатирический характер, тут есть усмешка неожиданности — усмешка над отношением к людям, к народу как к предметам благодеяния, над всяким дарением благ. Вот и стыдно и грустно Нехлюдову. Что-то большое ушло,— а что придет?.. Как это ни парадоксально, его чувства можно сравнить с чувствами человека, отставленного от двора королевы. Как было там богато, светло, как была полна жизнь! И от него, кажется, зависело, остаться ли там... Но — ушло, ушло навсегда, а будущее расплывчато. Вот тебе и бедная, униженная и оскорбленная Катюша Маслова! Самый последний человек — или королева, могущая и одарить и лишить чести служить ей? Не бедная, а богатая Катюша Маслова. Богатая, потому что богат народ — тот нищий, гонимый народ, свою кровную принадлежность к которому она так глубоко почувствовала и осознала. В этом осознании и есть ее воскресение. Потому-то оно и оказалось свободным от религиозной мистификации (хотя автор романа, по-видимому, полагает, что евангельский исход Нехлюдова и является обобщающим выводом романа).

Так Толстой высоко поднял самого последнего, выброшенного из жизни человека до высоты образа *народа*, и так он поднял образ народа в лице этого человека.

Конечно, у читателя «Воскресения» невольно возникают какие-то параллели между Катюшей Масловой и Соней Мармеладовой. Русская литература поистине глубоко демократична, она умеет находить душевное величие и чистоту в «самых последних людях», как сумел сделать это Горький в гениальной пьесе «На дне» и других своих произведениях. Раскольников склоняется в земном поклоне перед страданием человеческим, перед духовной чистотой, всепрощением в лице Сони Мармеладовой. Но с образом Катюши Масловой непосредственно связывается образ народа. И в ее образе нет покорности и смирения. Зато есть и своеобразный бунт, и гордость, и тре-

бование равенства, и стремление к чистой, человечной жизни для всех.

В женской доле нет Катюше счастья. С любовью она навсегда расстается, расставаясь с Нехлюдовым. Торжество ее любви дорого обходится ей. И все же это роман о ее торжестве.

Рассмотренный нами мотив романа: утверждение субъектного, а не объектного значения личности, и опосредованно — народа, представляет собою, по существу, не что иное, как отрицание *каратаевщины* с ее замкнутой в себе, отрешенной «круглостью», безличностью, чуждостью каким бы то ни было мотивам бунта, гордости. Кричащие противоречия Толстого сказались и здесь. Так подтверждается, что Толстой периода «Воскресения» кровно связан с новой эпохой — эпохой предреволюционного подъема, что в его мировоззрении и творчестве обостряются все противоречия, раскрытые в анализе, данном В. И. Лениным в статьях о Толстом. Проповедь христианства и всякой религии не вяжется с той тенденцией утверждения человека как субъекта жизни, которая является столь несомненной в «Воскресении». Для религиозного мышления человек — всего лишь объект воли божией, *творение*, раб господен.

Конечно, Толстой даже и в «Воскресении» далек от утверждения активной роли народа в истории. Это новое историческое слово скажет Горький. «Воскресение», как мы уже говорили, выразило состояние русского реализма периода кануна социалистического реализма. В протесте Толстого в «Воскресении» против социального неравенства, при всех противоречиях мировоззрения писателя, находила одно из выражений новая эпоха — эпоха выхода на арену истории народных масс.

ШИРОТА «НЕХЛЮДОВСКОЙ» ТЕМЫ

Мы отмечали неизбежные слабости жизненной позиции Нехлюдова, порывающегося к миру народной жизни, но, как со всей своей трезвостью и правдивостью показывает Толстой, все же какими-то нитями связанного со своей прежней средой. Отчасти именно для того, чтобы

напомнить об этом, Толстой и дает нам наблюдать рецидив прежнего Нехлюдова в доме сибирского вельможи. Все это так. Но ничто не может умалить значительность образа Нехлюдова, беспощадность его мысли и совести, и прежде всего беспощадность к самому себе, бесстрашие в стремлении к правде, как бы ни была она жестока, принятие на себя личной ответственности за состояние мира.

Тема личной этической ответственности за мир, за жизнь народа явилась одним из идейно-художественных открытий русской литературы.

В. И. Ленин говорил о необходимости воспитания в каждом русском обывателе чувства личной ответственности за все преступления царского правительства. Появление такого чувства означало первый шаг на пути превращения обывателя в общественного человека, то есть в человеческую личность. Русская литература в высокой мере содействовала этому воспитанию. Начиная с Радищева, она утверждала русскую совесть, навязчивую и неуютную, проникавшую сквозь все, самые прочные препоны, ломавшую все преграды. Образ совести появлялся в разных обличиях в произведениях русских писателей: совесть представала даже и смешной, робкой, юродивой и все же неожиданно грозной и могущественной в нелепой продранной шинели — той самой шинели, из которой вышла вся последующая русская литература. Даже и в весьма непрезентабельном виде русская совесть все же пробиралась своим морозным дыханием сквозь непроницаемые теплые уюты *значительных лиц*, наводя на них ледяной ужас, так что лица не оставалось на значительных лицах. Почему она страшила их, как смерть? Не потому, видимо, что терзала их угрызениями, а потому, что давала знать о себе, о том, что она *существует*. В любом виде, при любых обстоятельствах, когда, казалось бы, ее нет и в помине: вся растерялась и вроде неоткуда ей взяться,— обнаруживалось, что она *существует*. А если существует при любой погоде, даже и такой, когда ветер на нее дул со всех четырех сторон, то полного уюта уже нет под теплыми шубами. Гоголевская сказовая, запинающаяся речь была шифром, но она была обращена к каждому, она каждому рекомендовала не забывать, в каком неожиданном виде может вдруг появиться в глухой ледяной пустыне действительности какой-нибудь решительно никому не нужный голодранец, которого, кажется, так легко

и просто сшибить с земли всего лишь начальственным окриком. Этим появлением жалкого героя в образе Немезиды гоголевская повесть уже утверждала ту же мысль, с которой мы встретились в совершенно новом виде и в «Воскресении»: незаменимость каждого человека, самого незаметного, ибо заменимых людей нет.

Неприятная русская совесть, неуместная, не умеющая себя вести, подобно Константину Левину или Нехлюдову, пристающая со своими *наивными* вопросами, странная, дикая: «все вы Левины дики»,— говорит обходительнейший Стива Облонский Константину Левину, плохо умеющему уживаться. Ближе всех, роднее всех людей Константину Левину его брат Николай, уже совсем не умевший уживаться с действительностью, за что она и сжила его со света: за его высокую требовательность к жизни, за беззащитность. Стива, конечно, был тысячу раз прав: все *Левины* дики. Так были дики Гоголь, Толстой, Достоевский.

Принято было думать, что Достоевского «любят» на буржуазном Западе. Но уже Горький прекрасно сказал, что влияние Достоевского разрушительно для европейского мещанина. В наше время все больше подтверждается, что сей мещанин, даже и такой, который самому себе кажется ультрасмелым в своих рассуждениях на тему трагической неразрешимости бытия, вовсе и не способен по своей природе любить Достоевского. Ведь мещанин-парадоксалист сам ничего так не желает, как уюта и спокойствия, и ему, в общем, тепло в его шубе, сшитой из «смелого» отчаяния. «Не говори красиво!» — эти слова Базарова стали этическим и эстетическим принципом русской литературы. Не сметь говорить красиво, когда речь идет о человеке и его отношениях с миром! А ведь именно об этом, и только об этом, всегда идет речь в художественной литературе, если она действительно художественная литература.

Это нравственное требование русской литературы сохраняет все свое значение в наши дни, когда у западного либерального мещанина *в моде* трагическая неразрешимость. Русская этическая традиция хорошо знает цену подобных изворотов мысли, означающих всего лишь одну из форм примирения с жестокостью мира. Как всякая ложь, тезис о неразрешимости в самом себе содержит нелепицу, изнутри отрицающую его. Если все не разреши-

мо, то, следовательно, все решено. Решено, что нельзя и не надо ничего решать. Парадоксы легко опрокидываются парадоксами. Но суть в том, что вечная работа мысли и совести человечества не может примириться с тезисом о том, что все разрешено. Бунт Ивана Карамазова — это бунт одновременно против обоих тезисов; тот и другой содержатся в утешительной концепции некоей грядущей божественной гармонии: «пути господни неисповедимы», но они предустановлены: все неразрешимо и все решено. Примирение с такой гармонией, означающее остановку работы мысли и совести, возможно лишь, как сказал бы Гегель, в мещанском состоянии мира.

Константин Леонтьев предвосхитил ныне модный декадентский тезис о трагической неразрешимости бытия как основе гармонии мира, пытаясь опереться на Достоевского. Но нет ничего более чуждого Достоевскому, чем какая бы то ни было удовлетворенность. *Мне не нравится лик мира сего,*— сказал Достоевский, как будто начертав эпиграф ко всему своему творчеству.

К. Леонтьев писал о «Преступлении и наказании»: «Горячее, самоотверженное и нравственно привлекательное обусловливается... более или менее сильным трагизмом жизни... Вспомним потрясающее, глубокое впечатление, производимое изображением семейства Мармеладовых... Когда эти люди проявляют... высокие качества души своей, глубоко потрясенный читатель тотчас же понимает, что эта теплота, эта «психичность», этот род нравственного лиризма возможен именно при тех буднично-трагических условиях, которые избраны автором... Вот жизнь, вот единственно возможная... гармония... В высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трагическими» [1].

Таким образом, по мнению Леонтьева, красота душевности, «психичности», все нравственно привлекательное, вся гармония достигается лишь ценою таких «буднично-трагических условий», как торговля Сони Мармеладовой своим телом, пьянство ее отца, близость к сумасшествию и смерти чахоточной Катерины Ивановны, перспектива голодной смерти детей. Пусть все они мучаются: только при этих условиях мы можем получить превосходную

---

[1] К. Леонтьев, Собр. соч., М. 1912, т. 8, стр. 193—194.

оперу. Это — *единственно возможная* жизнь, *единственно возможная* гармония.

К этим, в сущности, глубоко циничным мыслям «охранительного» критика вполне мог бы присоединиться, например, Афанасий Иванович Тоцкий, изящный ценитель красоты, столь способствовавший «гармонии» и «психичности» Настасьи Филипповны, растлив ее, когда она девочкой была куплена им, как покупают красивую картинку. К. Леонтьев, если бы он был последователен, должен был бы признать Тоцкого одним из создателей красоты, возможной только при данных «буднично-трагических условиях». Точно так же и господина Лужина следовало бы признать одним из авторов чарующей оперы, которую являет собою жизнь семейства Мармеладовых: ария Лужина в этой опере очень музыкальна, он подстроил обвинение Сони в краже денег: какой прекрасный гармонический дуэт уверенного адвокатского баритона Лужина и потрясенного, но тем более привлекательного для знатоков колоратурного (от растерянности) сопрано проститутки Сони Мармеладовой! Пусть и всегда так «психично» мучаются эти Мармеладовы, эти симпатичные страдальцы. Ведь это и есть та единственно возможная жизнь, которая именно в трагической неразрешимости очень мило несет гармонию, то есть решение всего.

Но герой Достоевского *не примиряется*. Он не примиряется и со своей непримиренностью, и со своим стремлением примириться. Приписать Достоевскому какую бы то ни было примиренность, хотя бы и гармонию дисгармоничности,— значит совершить насилие над его творчеством.

Герой Достоевского всегда мученик прежде всего потому, что он принимает в себя жизнь мира как свою жизнь. Это относится не только к интеллектуальным героям, Раскольникову, Ивану Карамазову, но и к живущему, казалось бы, только своими неудержимыми карамазовскими страстями Митеньке со всеми его падениями в темные бездны, уходами в постыдные закоулки и со всеми его просветлениями. Этот самый Митенька во всех буднях и бурях своей жизни слышит только одно: как плачет обиженное в мире «дитё». И он стремится *сораспяться* с миром во вселенском страдании, взять на себя все грехи человечества. Он считает себя виновным во всех страданиях людских. Понятны, конечно, влияния христи-

анской метафизики в этом сознании вины (в моей книге «Ф. М. Достоевский», 1956 г., я именно это и выдвинул на первый план). Но вместе с тем это и глубоко отлично от христианского учения о первородном грехе, потому что тут нет примирения с непостижимой слепой «гармонией». Действительно важно то, что герой Достоевского не может спать спокойно, когда обижено в мире «дитё».

Раскольников вбирает в свою душу все страдания, все тупики, все грехи человечества, а заодно и всю преступность мира. Такое решение, конечно, представляет собою чудовищный этический парадокс, доведение до самого крайнего, невозможного обострения, в духе максимализма Достоевского, мысли о том, что люди отвечают за преступность того мира, в котором они живут. И когда Раскольников собирается, по-русски выйдя на площадь и поцеловав землю, покаяться пред всеми, то, по замыслу Достоевского, это не только один лишь Раскольников, но и все, живущие на земле, вопиют о невозможности для человека жить с преступностью мира в душе.

Со своей социальной чуткостью Достоевский чуял завтрашнее наступление на человечество тиранов похуже Наполеона. Он предрек последовавшие концепции «сверхчеловека», ницшеанство, шпенглерианство и заранее проклял всех будущих фюреров.

Убил ли Раскольников на самом деле старуху-ростовщицу? Убийство написано Достоевским так, что можно счесть его за сон, один из страшных снов Раскольникова. Опуская топор, Раскольников действует как во сне: *воли его тут не было* и даже топор кажется ватным. Все происходит скорее *в духе*, в сознании, чем в реальности, и это вполне соответствует общему приему романа: смешению бреда с явью. Быть может, все разыгралось лишь в сознании героя, маниакально устремленном к одной мысли; быть может, все представляет собою мучительный и жестокий эксперимент, производимый Раскольниковым в логике и чувствах, а не в буквальном действии: Достоевский оставляет возможность и такого толкования. Для него важно, что его герой впустил в себя всю безвыходность вопросов-ловушек, вопросов-душегубок современного мира и сказал всем своим существом, что человек не может жить по законам такого мира. Для Достоевского важно то, что его герой — зовут ли его Раскольников, князь Лев Николаевич Мышкин, Кириллов, Дмитрий, Иван, Алеша Ка-

рамазовы, Подросток — несет в себе весь мир и может жить лишь жизнью всего мира. Для Достоевского важно то, что совесть его героя не позволяет уживаться с преступной действительностью, «отвлекаться» от нее, успокаиваться тем, что он, собственно он, лично он «ни при чем» — ведь он-то не преступник. Но поистине преступен, пошло-самодовольно преступен именно тот, кто так чистоплюйски отгораживается от общей реальности. Это — мысль Достоевского, презирающего стремление чистенько уживаться с грязью, строить благополучие на слезинке замученного ребенка.

Достоевский, как известно, отвергал реальное положительное социальное действие, направленное на изменение мира. Быть может, самое главное его противоречие и заключалось в сознании необходимости действия и невозможности действия. И он полагал, что человек должен мучиться этим противоречием, незнанием выхода и поисками выхода: должен, потому что если перестанет мучиться, то перестанет быть человеком. Мучаясь этим противоречием, человек вновь и вновь обретает в себе человека. Эта мысль пронизывает философский диалог Ивана и Алеши. Конечно, это означает все же безвыходность, тупиковое состояние мира. Но это не примирение, не постулирование безвыходности и тем более не умиление ею.

Личная ответственность за общее является одновременно и этическим и эстетическим принципом русской литературы. Этот принцип выступает и как основа художественного единства произведения. И когда представители различных течений декаданса декларируют утерю в нашу эпоху принципа художественного единства на том основании, что утеряно единство самого видения мира и мир может быть фиксирован искусством лишь в разрозненных, раздробленных, непонятных частичках, «клочках», кусках (на этих представлениях зиждется и концепция так называемого «антиромана»), то нельзя не видеть во всех подобных теоретических декларациях и во всей подобной практике искусства утерю, в числе многих других утерь, этического отношения к миру. Толстой считал, что художественное единство произведения создается единством нравственного отношения автора ко всему изображаемому. Этическое начало как основа эстетического единства — этот взгляд исключительно характерен для русской литературы. Если я чувствую свою личную

ответственность за весь мир, то я не могу не стремиться к единству моего вúдения мира. Если же я отказался от такой ответственности, то мир предстанет передо мною в клочках, кусках, в отсутствии связи.

Искусство декаданса представляет собою аналог современного тоталитарного или идущего к тоталитаризму общества отчуждения. Бюрократическое мышление лишено стремления к целостной связи явлений, к поискам истины и общего смысла, для него существует данная сфера делопроизводства, и ему, как Билибину из «Войны и мира», важно не *что*, а *как*. Кстати сказать, в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» Цезарь Маркович, кинематографист, дискутирует с другим заключенным о творчестве С. Эйзенштейна. Оппонент Цезаря Марковича полагает, что в фильме С. Эйзенштейна об Иване Грозном содержится оправдание единоличной тирании, а это означает издевательство над тремя поколениями русской интеллигенции. Цезарь Маркович отвечает на это, что С. Эйзенштейн — гений, ибо в искусстве важно не что, а как. Нельзя не видеть, что такая позиция в вопросах искусства есть формалистическая позиция, чуждая всем традициям народности русского искусства. Такая позиция действительно способна оправдать любую антинародную идею. Тезис революционно-демократической и марксистской эстетики заключается в том, что даже и талантливые формальные достижения, если они пронизаны ложной идеей, в конечном итоге не являются художественными и в лучшем случае могут содержать лишь элемент художественности, что еще резче подчеркивает общую нехудожественность.

Представители декаданса возводят в догму отказ от попыток создания целостной картины мира, они стремятся утвердить эстетику разрозненности, раздробленности.

«Быть может, все неверно»,— говорят Клод Симон и другие «антироманисты»: зачем же искусство должно быть обрекаемо на поиски истины? Это звучит красиво-мрачно, но не имеет смысла. Сказать: все неверно — значит тем самым тут же и опровергнуть эту мысль. Ибо в ней заключено признание существования чего-то верного как критерия. Иначе с какой же точки зрения все неверно? Сказать: все неверно — значит то же самое, что сказать: все верно — два варианта бессмыслицы, конформистского ухода от связи с миром и связи мира.

Личная этическая ответственность за общее как принцип ви́дения мира, как основа художественной целостности — в этом и сказывается высокая идейность русского реализма. В развитии этого принципа перекликается с Толстым Чехов. Кажется, что прямо против представлений декаданса о расколотости, бессвязности всех явлений, бессмысленности поисков какого бы то ни было единства направлен, например, рассказ Чехова «По делам службы» (1899 год — дата опубликования этого рассказа является и датой «Воскресения»).

Молодой судебный следователь Лыжин приезжает вместе с доктором в село на вскрытие трупа самоубийцы. Метель, унылый нищенский неуют крестьянской жизни, темная земская изба, самоубийство какого-то неудачника, страхового агента, образ старика-сотского («цоцкай», как он называет себя), который вот уже тридцать лет в непогоду, ветер, стужу «ходит по форме», разнося в своей сумке пакеты, повестки, бланки, окладные листы,— все это давит Лыжина. Темная, глухая, холодная жизнь.

На ее фоне представляется каким-то невозможным, фантасмагорическим теплый, уютный, светлый праздничный помещичий дом, куда приезжают из села следователь и доктор, изящные барышни, роскошь, музыка, веселый смех...

Лыжину «такое превращение казалось... сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа. И скучные мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя...»

Следователь провел беспокойную ночь в мягкой, удобной постели в барском доме. Ему казалось во сне, что он не в гостях у помещика, а все еще в земской избе, где лежит труп. И он увидел сон. Будто самоубийца и старик-«цоцкай», который все ходит и ходит, «шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали:

— Мы идем, мы идем, мы идем.

Старик был похож на колдуна в опере, и оба в самом деле пели, точно в театре:

— Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы

несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...

Лыжин проснулся и сел в постели. Какой смутный, нехороший сон!»

Он раздумывает о своем сне, и его «давняя затаенная мысль» впервые «развернулась в его сознании широко и ясно». Это мысль о том, что в жизни нет никаких бессвязных «отдельных кусков», а все связано между собой теснейшей связью, что и несчастный надорвавшийся человек, лишивший себя жизни, и «старик-мужик, который всю свою жизнь, каждый день ходит от человека к человеку», и праздничный мираж барского дома — все это лежит на его, Лыжина, совести, за все это он, лично он, несет ответственность.

«И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежит и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой... И опять:

— Мы идем, мы идем, мы идем...

Точно кто стучит молотком по вискам».

Гуманнейший, мягчайший человек, доктор Андрей Ефимыч Рагин оказался заключенным в той самой палате № 6, которая находилась под его попечением. Сторож палаты, вернее, палач, избивает его своими свинцовыми кулаками. Андрей Ефимыч падает на койку, «и вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль о том, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день, эти люди», заключенные вместе с ним в палате. «Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как» этот сторож, «заставила его похолодеть от головы до пят».

На другой день доктор Рагин умер...

Вся Россия увидела в рассказе символическое изображение тупой силы самодержавия, почувствовала себя самое запертой в палате. Юный Ленин сказал своей сестре Анне Ильиничне: «Когда я дочитал вчера вечером этот

рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6».

В рассказе «По делам службы» — вновь, как и в «Палате № 6»,— грубость совести, ее несговорчивость. Она бьет кулаками, она бьет молотком по вискам, она тем более неуютна, чем более уютен этот барский дом, она тем более неизящна, чем более изящно все это праздничное призрачное видение. С толстовской, достоевской, русской этической беспощадностью скромный «тихий» Чехов говорит, что мечтать о чистой и довольной жизни для себя посреди зла — значит мечтать о новых самоубийствах, что счастье и довольство в этой действительности основано на постоянном, повседневном убийстве.

Единство ви́дения мира, всеобщая связь явлений утверждается Чеховым, как и автором «Воскресения», не в какой-то гармонии, оправдывающей дисгармонию действительности, а именно в острых противоречиях, представляющихся даже фантастически неправдоподобными в своих странных противоречиях, оторванности одного от другого. И единственная точка связи всех явлений, объединяющая их в противоречивое еди́нство,— это нравственная личность повествователя, героя, его ответственность.

Герой русской литературы отвечает за все, что творится в мире, он не умывает рук, не перекладывает ответственности на чужие плечи. Все узлы жизни завязаны в его совести, и он обязан распутать их. К такой ясности ответственности *за все* Толстой и Чехов приходят, несомненно, под влиянием нараставшего предреволюционного общественного подъема.

В «Жизни Клима Самгина» персонажи подразделяются на действующих, *отвечающих* и *безответственных*. Революция направлена против безответственных,— говорит один из персонажей. Клим Самгин — антипод не только Кутузова в романе, он антипод и Нехлюдова, и героя Достоевского, и героя Чехова: героя всей русской литературы. Клим Самгин — *безответственный.* Он отверг самую проблему ответственности личности за мир и тем самым порвал связи с миром. Он делает это во имя «самоценности», *самостности (Са́мгин)* своей «единственной» личности. Но его личность превращается в пустоту. У него декадентское, разорванное, раздробленное восприятие действительности. Недаром на него такое особенное впечат-

ление производят картины Иеронима Босха: они напоминают ему его собственное ви́дение мира в разорванных частичках, клочках, лишенных связи. Он приходит в конечном итоге к выводу: человек ничего не может сказать о себе и о действительности кроме того, что он видел то, видел это. «Жизнь Клима Самгина» представляет собою сгусток многих больших проблем, к решению которых устремлялась мысль русского реализма, ответ на эти поиски; и с другой стороны, это произведение, одно из оригинальнейших в мировой литературе, представляет собою приговор самому типу человека декаданса, снявшего с себя ответственность и тем самым санкционирующего все преступления, совершающиеся в эпоху империализма. Горький поставил по-новому самую тему декаданса как тему этической безответственности.

В зарубежной философии, литературоведении, литературе нередко можно встретиться с утверждениями, которые под видом радикальной и смелой критики буржуазного общества варьируют на разные лады мысль о том, что в современных условиях тоталитаризма (или тоталиризации) самая проблема личной ответственности за состояние мира отпадает, потому что личность стала полностью бессильной и все иллюзии о возможности какого бы то ни было ее влияния на действительность окончательно развеяны.

Конечно, проблема личной ответственности стоит в наше время по-иному, чем стояла она перед мыслителями и писателями прошлого. В литературе социалистического реализма возник новый принцип: принцип коммунистической партийности, включающей в себя этическую ответственность. Проблема отнюдь не изжита, не отмерла, не отпала.

Как истинно великое художественное произведение, «Воскресение» Л. Толстого живет в каждую новую эпоху все полнее, его значение раскрывается в самых разнообразных гранях.

СОДЕРЖАНИЕ

«ВОЙНА И МИР»

«АННА КАРЕНИНА»

«ВОСКРЕСЕНИЕ»

Владимир Владимирович
Ермилов

ТОЛСТОЙ-РОМАНИСТ

(«Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»)

Редактор *С. Лакшина.* Художественный редактор *Г. Андронова.* Технический редактор *Л. Фейлер.* Корректоры *Т. Лукьянова* и *Е. Патина*

Сдано в набор 17/X 1964 г. Подписано в печать 12/I 1965 г. А03805. Бумага 84×108¹/₃₂. 18,5 печ. л. 30,3 усл. печ. л. 31,47 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ 460. Цена 1 р. 46 к.

Издательство «Художественная литература», Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.
Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров БССР по печати, Минск, Красная, 23.

1 р. 46 к.